الصيد الوفير

سجاد شعبي من الحرانية

انتظمت الدراسة قبل أن يتم مبنى المدرسة نهائيا ، وبتردد المهندس الذى صمم المدرسة للاشراف على عمليات التنفيذ ، لاحظ الصعوبة التي يعانيها التلاميذ فى دراسة مادة التربية الفنية لنقص الأمكانيات المادية والفنية ـ فاقترح المهندس رمسيس ويصا واصف على السيدات المشرفات على الجمعية أن يتولى تدريس هذه المادة بنفسه . وقد كان .. واعطيت له الفرصة ، ولم يلزمه ورق ولا ألوان ولا حجرة دراسة . بل احضر عددا من أنوال بسيطة وكمية من الصوف صبغها بعدة أصباغ بدائية ـ وعلى الرغم من أن كل انتاج هذه التجربة بيع فى السوق الخيرى للجمعية ، فانهذه الفكرة وتلك النتائج لم تقنع السيدات المسيطرات على تلك الجمعية الخاصة ، فطلبن منه أن يجعل التلاميذ يكبرون رسوما ووحدات زخرفية قبطية . وهكذا رفض رمسيس وترك المكان . ثلاثة فقط من الطلبة استمروا معه خارج المدرسة ، هم فايق نقولا ومريم هرمينا وفتنة فكرى . وفكر المهندس رمسيس ويصا ان يبنى مكانا يستطيع أن يحقق فيه فكرته بحرية كاملة . واختار قرية الحرانية من أعمال مديرية الجيزة مكانا للتجربة .

وكان ذلك منذ اثنين وعشرين عاما .

فايق نقولا توفى منذ مدة قصيرة بعد أن وصل الى نتائج نحار أمامها من ناحيةاللون والتكوين . اما مريم هرمينا فلا تزالتعمل ومن أعمالها السجادتان اللتان تزينان كنيسة العذراء بالزمالك وطول كل واحدة منهما ثمانية أمتار . أما فتنة فكرى فلم تستطع أن تكمل بجانب زوجها مدرس الرسم ، ولكن المجموعة الحالية التى تعمل معه ـ ماعدا مريم هرمينا فقط ـ عمرها الفنى احدى عشرة سنة .

هذه هى قصة مدرسة الحرانية . كيف استطاع هؤلاءالصبية القرويون أن يحققوا كل هذا ؟ انها معجزة . ولكن أكبر الأثر يرجع الي ايمان رمسيس ويصا بالملكة الخلاقة لدى الطفل والانسان البسيط فى تلك البيئة التى نعيش عليها ، وقد أثبتت الظروف بعد ذلك صحة حدسه اذ تصدر الطفل المصرى دائما المعارض الفنية لرسوم الأطفال وتفوق اكثر من مرة علي الطفل اليابانى على الرغم من ان اليابان تقود العالم الان فى التصميم الفنى للصناعة والعمارة والسينما . وكذلك يؤمن رمسيس ويصا بأنه كلما زادت مشاكل الخامة بالنسبة للتلميذ او الصانع او الفنان زاد صراعه ، وبازدياد صراعه نستطيع ان نحصل منه على نتائج أحسن ، وكان هذا هو السبب الذى دفعه ليجعل النول والصوف يحل محل الورق والألوان . وبهذا استطاع رمسيس ويصا ان يرجع ثانية لصناعة نسيج الصوف فى مصر حيوية وغنى النسيج القبطى ، تلك الحيوية التى تخرج عن حدود الخطوط الهندسية التى تفرضها امكانية النسيج .

لقد استطاع هؤلاء الصبية حقا ان يدهشوا العالم أجمع بتمكنهم من حرفة نسيج الصوف وسيطرتهم الكاملة على المساحة المنسوجة حتى أصبح تعبيرهم حرا منطلقا

الصورة التي امامنا على الغلاف نموذج يمثل سجاد الحرانية للحائط . وهى سجادة لا يمكن مناقشة تكوينها أو ألوانها كثيرا لأنها تدخل فى نطاق فن الطفل فينقصها الضبط والحذر الموجودان فى فن الكبار ، بل يسيطر عليها الاندفاع والتعبير الحر .

واذا لاحظنا هذه السجادة جيدا فسنكتشف سريعا أنه لا يمكن لأى فنان واع ان يجرؤ على ان يفعل ما فعله ذلك الصبى من الريف المصرى .. فالسجادة تقريبا مقسومة الى قسمين ، القسم العلوى تسيطر عليه الخطوط الراسية ، ويتمثل ذلك فى اتجاه النبات ، والقسم الاسفل تسيطر عليه الخطوط الأفقية ، ويتمثل ذلك فى اندفاع السمك ، واستطاعت شدة الألوان وحيويتها فى الجزء الأسفل من الصورة ان تعطى كثافة وثقلا وأهمية لهذا الجزء . ان بساطة تفكير الطفل أعطته هذه القوة للتعبير ، فنمو النبات مثلا يعطيه احساسا طوليا وكذلك وقوف الأشخاص وهم يتحدون فى هذا الاندفاع الى أعلى خط الأرض ، بينما الماء يعطى احساسا بمسار أفقى ، وكان لابد أن يصور تلك الأسماك لتعطينا هذا الاحساس . بينما الحشائش الطولية فى الماء رسمها لكى تكسر حدة اندفاع الماء الأفقى وتربط النظر بالجزء العلوى من السجادة الذى تسيطر عليه الخطوط الرأسية ومثل هذا الاحساس الصادق والاخلاص فى التعبير لا يتأتيان الا بحرية كاملة ، وهى بالتأكيد لابد أن يكون هؤلاء الصبية يتمتعون بها فى تلك الدائرة المغلقة التي تسمي الحرانية .

جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى العلوم

بعـد أن قدمت المجلة فى العدد الماضى تعريفا مستفيضا بأعلام الفكر الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى ميدان الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، ترى من واجبها ـ احتفاء منها بالأمل الكبير الذى تعلقه الأمة على علمائها ـ أن تنشر فى هذا العدد تعريفا موجزا بالعلماء الذين فازوا كذلك بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى عيد العلم العاشر .



حصل على درجة انهاء الدراسات الكيمائية من ألمانيا فى سنة ١٩٢٦ ثم درجة الدكتوراه فى سنة ١٩٢٨ . تدرج فى وظائف التدريس بكلية العلوم بجامعة القاهرة فعين مدرسا للكيمياء غير العضوية فى سنة ١٩٢٨ ، ثم استاذا مساعدا فى سنة ١٩٤٣ فأستاذا لكرسى الكيمياء غير العضوية والطبيعية فى سنة ١٩٤٨ ، ثم أصبح عميـدا للكلية فى مارس ١٩٥٣ .

وفى نوفمبر من نفس العام عين رئيسا لمجلس ادارة المعهد القومى للبحوث ثم ندب مديرا للمركز القومى للبحوث عام ١٩٥٦ مع احتفاظه بعمادة الكلية . وفى العام التالى عين مديرا للمركز القومى للبحوث حتى احيل الى المعاش فى مارس ١٩٦٣

وفى أوائل عام ١٩٤٦ عين أول عميد للدراسات العليا والبحوث بجامعة القاهرة ..

ثم أختيـر وزيرا للبحث العلمى فى ٢٦ مارس ١٩٦٤

والدكتور أحمد رياض تركى عميد الكيميائيين ، وأستاذ لاجيال عديدة ، بل هو بمثابة أب روحى لكل من درس عنه ، وعايشه فى الحقل العلمى منذ أكثر من ربع قرن .

ملأ حياته بالبحث العلمى ، وعاش فى محرابه دون أن يعتزل الحياة العامة ، ودون أن يحصر نفسه وفكره داخل المعمل ، بل خرج بها الى الآفاق الرحيبة ليضع علمه فى خدمة المجتمع ، وليرسى له أسسا ثابتة فى البناء الكبير الذى تشيده بلادنا فى كل مرفق من مرافقها الضخمة .. ولكن ذلك كله لم يشغله فى نفس الوقت عن تلاميذه فى مدرجات الجامعة ومعاونيه فى معامل البحوث ، فهو لا يلبث أن يفرغ لهم ساعات منتظمة من وقته مهما ازدحم بالاعباء ، ولو كانت أعباء الوزارة . فهو يرى أن العلم حياة عريضة متصلة ، وأنه فى كل يوم يتعلم شيئا يمكن أن يفيد به أشياء ، وأن الحركة لابد وأن تبقى مستمرة بين المعمل والحياة يغذى كل منهما الآخر ..

والعلم عنده ليس الكيمياء فحسب ، بل وليس العلوم الطبيعية والتطبيقية فقط ، بل هو نتاج الفكر الانسانى والمعرفة البشرية. ولا يعرف الكثيرون عنه أنه من دارسى الأدب والتاريخ العربى القديم والحديث ، ومن المولعين بقراءة التراجم وكتب التراث ، فهو من ذلك الرعيل الطيب من خريجى العلوم الذين ارتبطوا بشكل يثير الدهشة والاعجاب بكل أمجادنا العربية العريقة .

واللغة العربية عنده حب عميق ، لا يكاد يصادف لفظا أو عبارة خاصة الا ويقف عندها متأملا فاحصا ، ولا يتحرج عن أن يسأل العارفين عن أصولها وبيانها ، ولا يخفى طربه واعجابه حين يلتقى بمعنى عميق صيغ فى أسلوب فنى جميل .

وتذوقه الفنى يسع الطبيعة فى أعمالها ، والانسان فى ابداعه التشكيلى الخلاق .. فهو من أكبر هواة نبات الكاكتس (الصبار) وعنده أكبر مجموعة منه فى الجمهورية ، زرعها بنفسه ويوليها عنايته الفائقة ، ويضيف اليها قدر ما يستطيع ، ويقرأ عنها كل ما يعثر عليه ويكاد يكون من علماء النبات المتخصصين فيه .. كما أنه يقتنى من الأعمال الفنية ما ينم عن تقدير مرهف للفن الرفيع .

وليس من ريب أن كل ذلك ، بالاضافة الى نشأته من أسرة دينية ، كان له أثره العميق فى تكوين شخصية الدكتور تركى .. فهو رجل هادىء الطبع ، سمح النفس ، عف اللسان كريم البيان، يتميز بالتواضع الشديد وأمانة العلماء حين يبذلون كل الجهد والصبر لبلوغ الحقيقة التى ينشدونها .. يفتح بابه لكل أبنائه وزملائه ومعاونيه بصدر رحب ودود ، وببسمة مشرقة مشجعة ، ويستمع اليهم فيحسن الاستماع ، ويتحدث بالكلمة الطيبة فى همس رقيق وقور .

وهذه الشخصية العذبة ، المتعلقة بحب العلم ، هى التى تتصدر مدرسة كبيرة فى الكيمياء الطبيعية وغير العضوية ، أنشأها ورعاها ونماها بحيث أصبحت تضم نيفا وثلاثة وعشرين من الاساتذة والباحثين ، منتشرين فى جامعات الجمهورية والمركز القومى للبحوث والمؤسسات الصناعية والمصالح الحكومية .. أتموا معه درجات الماجستير والدكتوراه ، ونشروا أكثر من مائتين وخمسين بحثا فى المجلات العلمية العربية والأجنبية ذات المستوى العالى .. له وحده منها نحو ثمانية وسبعين بحثا متخصصا حتى تاريخ تزكية جامعات القاهرة وعين شمس وأسيوط لترشيحه لجائزة الدولة التقديرية .

وشملت بحوثه دراسات فى خواص السيليكا والسيليكات والأحماض المتعددة — واستنباط طرق جيدة للتحليل الكيميائى — وبحوثا فى خواص أقطاب عدد كبير من الفلزات واستخدامها فى التعادل الكهربى كوسيلة دقيقة للتحليل الكيميائى — واكتشاف بعض اقطاب الفلزات التى تصلح أقطابا كاشفة لمثل هذه العمليات — ودراسة الاستقطاب الجزئى — وعزم القطب الثانى — وخواص حراك أيونات الايدروجين — وفصل الفلزات بالتحليل الكهربى ، كما شملت أيضا دراسات ميتاليرجية لبعض الخامات المصرية بقصد تركيزها واستخلاص المعادن والفلزات منها .

وتتميز جميع هذه البحوث بالاصالة والدقة ، كما تدل على المقدرة على الابتكار وتخطيط التجارب العملية واستخلاص القوانين العامة من نتائج التجارب وتحليلها ثم اختبارها ، وهى بذلك قد أضافت الكثير الى معلوماتنا فى علم الكيمياء .. أفاد منها وأشار اليها كثير من العلماء فى الدوريات والمراجع العلمية العالمية والكتب .

وقد جمعت هذه البحوث بين النواحى الاكاديمية والتطبيقية. ولقد كانت اتجاهاته فى أول الأمر أكاديمية ، ثم تطورت الى الناحية التطبيقية ، وكان بعضها منصبا على دراسة طرق معالجة بعض الخامات المصرية كخامات الرصاص والزنك والمنجنيز والفوسفات ، وذلك لاستنباط أفضل الظروف لاستخلاصها اقتصاديا .

وكانت جميع هذه الاتجاهات نقطا حافزة للباحثين معه ، اذ نشر الكثيرون منهم عشرات البحوث مبتدئين بالنقط التى سار بها معهم ، كما أدت الى تشعب مدرسته العلمية مما جعل لكثير من تلاميذه مكانة مرموقة فى الداخل والخارج .

وليس من شك فى أن جهود ذلك العالم الجليل قد أثمرت أحسن الثمر ، فهو صاحب مدرسة علمية خرجت جيلا من أنشط الباحثين وأنبههم ذكرا .. بل ان أحدهم قد نال فى نفس هذا العام جائزة الدولة التشجيعية فى علم الكيمياء مع أستاذه ، وآخرون تسلموا درجات الدكتوراه والماجستير فى نفس عيد العلم .!

وهذه البحوث رفعت من شأن مصر فى الأوساط العلمية العالمية ، والأمل عظيم جدا فى الخير الذى ينتظره الوطن من تحقيق البحوث التطبيقية التى يضطلع بها هذا العالم الكبير .

وكان من الطبيعى أن تنال هذه البحوث التقدير العلمى فى الداخل والخارج ، فكرمته بلاده حين منحته جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٤ ، كما كرمته المحافل العلمية الدولية باكثر من مظهر ..

* فهو عضو أجنبى باكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو .
* وهو عضو مراسل لاكاديمية العلوم الالمانية .
* وهو عضو شرف فى الاتحاد الكيميائى الايطالى ، اختير بمناسبة انعقاد مؤتمر الكيميائيين الايطاليين فى يولية ١٩٦٣ .
* وهو عضو فى هيئة مكتب الاتحاد الدولى للكيمياء البحتة والتطبيقية — والمكون من عشرة أعضاء عالميين — منذ عام ١٩٦١.
* وهو محرر شرقى لمجلة « التآكل » Corrosion ، وهى صحيفة عالمية تهتم بالكيمياء الكهربية للفلزات ، وتصدر عن دار برجامون فى أكسفورد .
* وقد منحته جامعة الجزائر درجة الدكتوراه الشرفية فى ديسمبر سنة ١٩٦٤ ، قبل أيام قليلة من عيد العلم ، وكان واحدا

من ثلاثة علماء تمنحهم هذه الجامعة لأول مرة ، من فرنسا والقارة الأفريقية ، والبلاد العربية .

وتتعدد مظاهر التكريم الأخرى فى كل محفل علمى ، فقد أتيح له فى السنوات الأخيرة فى أكثر المؤتمرات التى اشترك فيها رئاسة أو وكالة بعض أقسامها أو لجانها ، ومن ذلك مؤتمرا الامم المتحدة للطاقة الذرية الأول والثانى .. فضلا عن الدعوات الكثيرة التى تصله من الهيئات الدولية لالقاء المحاضرات والاشتراك فى الندوات المتخصصة ..

وهو الى جانب هذا كله ..

* عضو فى الجمعية الكيميائية بلندن .
* وعضو جمعية الكيمياء الطبيعية بباريس .
* ورئيس الجمعية الكيميائية المصرية ومن مؤسسيها .
* وعضو ـ والرئيس السابق ـ للمجمع العلمى المصرى .
* وعضو اللجنة العليا للمعاجم .
* وعضو الشعبة القومية لليونسكو .
* وأستاذ غير متفرغ بكلية العلوم بجامعة القاهرة .

والدكتور احمد رياض تركى الى جانب بحوثه المتخصصة ، قد ساهم فى ترجمة ومراجعة بعض الكتب العلميـــة الأساسية ، أخصها :

١ ـ كتاب ريمى فى الكيمياء غير العضوية ـ من جزءين .
٢ ـ كتاب تريدويل وهول فى الكيمياء التحليلية ـ من جزءين .
٣ ـ كتاب فوجل فى الكيمياء التحليلية .

كما شارك فى وضع وتعريب الكثير من المصطلحات العلمية . ولعل حبه للغة العربية كان له أثره الواضح فى اهتمامه بموضوع المصطلحات ، والذى عمل منذ توليه وزارة البحث العلمى على أن يدعم جهود الاتحاد العلمى العربى بشأنه .

كذلك فان الدكتور أحمد رياض تركى أحد الذين يشرفون على « تراث الانسانية » التى تصدرها الدار المصرية للتأليف والترجمة بوزارة الثقافة والارشاد القومى ، « لتتناول بالتعريف والبحث والتحليل روائع الكتب التى أثرت فى الحضارة الانسانية » .

وقد رشحته قيادته للبحوث الكيميائية لان يكون مديرا للمركز القومى للبحوث ، فاعطاه نفسه وكل فكره وجهده حتى أصبح ذا مكانة علمية مرموقة فى العالم ، تعرفه كل الهيئات الدولية وتقدر كل ما يسهم به من نشاط علمى متعدد الجوانب .. تولى أموره ولم يزل مشروعا فى حيز التنفيذ ، وبنـاء لم يستكمل بعد ، وقاده بأفراد قلائل . فأصبح اليوم صرحا شامخا فى حياتنـــا العلمية ، يحتضن أحدث المعامل وأكملها تجهيزا ، ويعج بالدارسين والباحثين الذين زادوا عن الألف .. بل أصبح المركز الرئيسى للتدريب على البحث العلمى ، وتخرج منه المئـات فى مختلف التخصصات الطبيعية والتطبيقية التى لا نجد لها مثيلا فى اى مكان علمى آخر ، والتى ساهمت بقدر كبير فى حل عدد من المشاكل الأساسية فى المجالات الانتاجية .. بل أصبـح بفضل تخطيطه الطموح المرن بمثابة مركز تفريخ لمعاهد بحثية جديدة متخصصة تتطلبها احتياجات البلاد وتطورها العلمى والتكنولوجى وسعيها فى تعويض التخلف وملاحقة التقدم وتطلعها الى أن يساند العـلم كل مشروعات الانتاج والخدمات .

وكان من الطبيعى ، أن يشارك الدكتور احمد رياض تركى فى انشاء مؤسسة الطاقة الذرية عن طريق عضويته فى مجلس ادارتها ، وأن يشارك بعد ذلك فى انشاء المجلس الأعلى للعلوم الذى ظـل محتفظا بعضويته له ونشاطه فيه طيلة قيامه الى أن انشئت وزارة البحث العلمى لتتولى الرسالة الكبيرة التى مهد المجلس لها ، وهى وضع سياسة واضحة للبحث العلمى وتنفيذها بما يحقق أهداف البلاد فى النهضة العلمية وفى أن يكون العلم هو البعــد الثالث للتقدم الاقتصادى والاجتماعى .

وهكذا كان على رائد الكيمياء أن يقطع الشوط الطويل ليخرج الى الحياة العلمية العريضة ، وليربطها ربطا متينـا بتطلعات مجتمعنا الثورى ، وليتوج هذا الجهد الشاق بجهد أكثر مشقة باختياره وزيرا للبحث العلمى .. اذ يتحمل اليـــوم مسئولية تخطيط السياسة العلمية للدولة كجزء لا يتجزأ من سيـــاسة التنمية القومية ، وليكون العلم بالتزامه ازاء المجتمع وأهدافه هو سلاحنا الذى يحقق النصر الثورى .

الفائزون بجوائز الدولة التشجيعية فى العلوم

هى ست عشرة جائزة فى العلوم ، فاز بها باحثون نابهون فى العلوم الطبيعية والتطبيقية ، تميزوا جميعـا بالمستوى العالى ، والدقة والعمق والأصالة فى البحث والاضافات الجديدة القيمة فى النواحى الأساسية للعلوم ، كما يبشر كثير من البحوث التى تقدم بها كثيرون منهم بفوائد تطبيقية هامة فى الصـناعة والزراعة والطب . ونشرت بحوثهم جميعا فى المجلات العلميـة العربية والدولية ذات السمعة الممتازة .. والفائزون بهذه الجوائز يمثلون خير تمثيل تلك الطلائع المقتدرة التى تحدث عنها السيد الرئيس جمال عبد الناصر فى خطابه فى عيد العلم ، والتى أتاح لها وطنها فرصة التفوق ، فكانت على مستوى الفرصة فشرفت وطنهـا بالامتيـاز العلمى .. وهم فى نفس الوقت يؤكدون الاستجابة الوطنية لمبادىء وتطلعات ميثاق العمـل الوطنى من أن مراكز البحث العامى مطالبة فى هذه المرحلة من النضال أن تطور نفسها بحيث يكون العلم للمجتمع .

والفائزون بهذه الجوائز يؤكدون مرة أخرى ، مدى ما يمكن أن يقدمه رجال العلم من جهود رائعة اذا ما أتيحت لهم فرص البحث والعمـل وامكانياته الضرورية ، وبخاصـة فى ظل التشـجيع العام من الدولة وأجهزتها المختلفة .. بما يثبت الحقيقة الكبرى من أننا قادرون دائما على النهوض بالمسئولية العلمية والوطنية ، وأننا قادرون أن نباهى باعمالنا خير ما تباهى به الأمم ، وأننـا قادرون على الاندفاع فى مرحلة الانطلاق العلمى بقدر ما نضع لها من خطط سليمة ، ونوفر لها من امكانيات مناسبة .

وهذه البحوث العديدة الفائزة ، الى جانب البحوث الأخرى الكثيرة التى لم يقدر لها الفوز هذه المرة ، وان كان لها امتيازها الكبير كذلك ، تبين أننا نستطيع أن نبنى القاعدة العلميـــة الأساسية التى يبدأ منها الانطلاق ، وان ما نحتاجه هو تدعيم هذه القاعدة ونعبىء لها كل القوى والموارد .. كما تبين ان العلم فى بلادنا قد خرج الى حياة الناس فى المجتمع ، يحاول ان يسهم فى حل المشاكل الأساسية الكبرى التى تواجه خطط التنميـة القوميـــة فى مختلف مجالاتهـــا .. وأننا بمزيد من التخطيط والتوجيه والعزم والاستجابة لمتطلبات البحث العلمى يمكن ان نتفاءل وان نثق فى قدرتنا على حل هذه المشكلات الكبرى التى تواجه شعبنا فى بناء التقدم وصنع المستقبل ..

أولاً • العلوم الرياضية

الدكتور رءوف حليم دوس

الأستاذ بكلية العلوم بجامعة القاهرة

تقدم بخمسة بحوث ، تعـــالج مسائل فى موضوعات رياضية أهمها ما كان خاصا بالدوال شبه الدورية .. وهى من النواحى التى تضيف معلومات أساسية فى العلوم الرياضية البحتة .



الدكتور رأفت كامل واصف

الاستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة القاهرة

نال الجائزة فى سبعة بحوث تناولت موضوعا جديدا له أهميته،ونهج نهجا علميا سليما فى دراسة الخواص الفيزيقية لاسلاك من فلزات نقيه عرضها لاجهادات ميكانيكية ومعالجات حرارية .

ثالثاً • العلوم الجيولوجية

الدكتــور أمين رياض جندى

الأستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية

تقدم بثمانية بحوث ،سبعة منها تناولت بصفة أساسية قياس النشاط الاشعاعى للكثير من المعادن والصـــخور المصرية ، واما الثامن فيتعلق بدراسات طبقية وليثولوجية وتركيبية للطبقات التابعة لما بعد عصر الايوسين الاسفل . ولهذه البحوث اهميتها العلمية والتطبيقية .

الدكتور محمد كمـال العقاد

استاذ ورئيس قسم الجيولوجيا بكلية العلوم بجامعة أسيوط

تقدم بخمسة بحوث وكتاب . وتناولت البحوث دراســـــات جيولوجية اقليمية لمناطق عدة فى الصحراء الشرقية ، شـملت الرواسب الحديدية بمنطقة جبل الحديد ، كما تضمنت البحوث تصنيفا لصخور القاعدة بجزء من الصحراء الشرقية الوسطى . ولهذه البحوث اهميتها العلميـــــة والتطبيقية فى الجيولوجيا الاقليمية . وأما الكتاب فيتناول اضافة قيمة للمكتبة العربية فى علم الصخور .

رابعاً • العلوم الكيمائيـــة

الدكتور احمـــد مدحت شمس الدين

استاذ باحث مساعد بالمركز القومى للبحوث بوزارة البحث العلمى

تقدم بعشرة بحوث ، منها ثلاثة بحوث مستقلة وســــبعة بالاشتراك مع آخرين ... وتقع كلها فى مجال الكيمياء الكهربائية، وتتناول موضوعات الاختزال الاليكتروليتى لبعض الاحمــــاض العضوية ، الاستقطاب فى المحاليل المائية ، فوق الجهد فى الاملاح المصهورة ، طبيعة شكل الفضة المرسبة فى المصهورات المعايرة البوتونشيومترية للاحماض والقواعد المصهورة وتعيين ثوابت اتزانها . وتعتبر الاخيرة من البحوث الرائدة فى الكيمياء الكهربائية الحديثة ذات التطبيقات الصناعية الهامة .

الدكتور جمال الدين كامل مصطفى كامل

مدرس الكيمياء الحيوية بكلية الطب بجامعة القاهرة

تقدم بأربعة عشر بحثا اتضح منها أنه قد توصل بعد دراسته الشاملة للتفييرات الكيميائية والميثابولية الى الكشف عن مسببات العواقل الكيميائية ومدى علاقتها بالامراض المختلفة مما عاونه على التعرف على مثابولية مرض الروماتيزم والكوربا وتصلب الشرايين وأمراض الكبد ، ولبحوثه تطبيقات أصيلة فى التشخيص والعلاج .



خامسا • العلوم البيولوجية

الدكتور شكرى ابراهيم سعد

الأستاذ المساعد بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية

تقدم بسبعة بحوث ، طرق فيها مجالا جديدا فى علم النبات ،وهو البالينولوجيا ، علم حبوب اللقاح ، وقام بدراسات رائدة فيها بالنسبة لكثير من النباتات المصرية ، ووضع أســــا جديدة لتصنيف بعض الفصائل النباتية .

الدكتور محمد فتحى الهوارى

مدير مصنع السالسيلات بشركة النصر للكيميائيات الدوائية

قام ببحوث علمية متعددة بلغت العشرين فى مجال الكيمياء الحيوية ، وتتضمن دراسات وافية ومتتابعة للتفييرات الكيميائية الحيوية التى تحدث عن الاصابة ببعض الامراض ولا سيما الجلدية منهامثل البهاق وغيره، وأمراض التغذية مثل الكراشيوروكور، وأيضا داء الكلب . ولهذه البحوث امتيازها العلمى التطبيـــقى الاكلينيكى .

الدكتور منير عجيب ز خارى

المدرس بكلية الطب بجامعة القاهرة

تقدم بعشرة بحوث تناولت موضوعات هامة فى الفسيولوجيا ، توفر فيها الباحث على دراسة مركبى الادينوزين ثراى فوسفات والصوديوم سكسنيات ، واستعمالاتهما وآثارهما الفسيولوجيـــة على مختلف أعضاء الجسم . كما أجرى دراسات اخرى تناولت ما يحدث من الظواهر الفسيولوجية عقب ربط الأوعية الدموية ،وكذلك أثر المضادات للحيوية على الجراثيم المسببة للالتهابات التى تعقب العمليات الجراحية فى الانسان وعلى الجراثيم المسببة لالتهاب نخاع العظام والعقد الليمفاوية وغيرها .
وهذه البحوث تكشف عن امكانيات تطبيقية كبيرة .

سادساً • العلوم الهندسية

الدكتور محمد عزت حسين

الأستاذ المساعد بكلية الهندسة بجامعة القاهرة

تقدم بستة بحوث ، يعالج الاول والثانى منها موضوع اعتاب وارن ، وقد أمكن باتباع خطوات متتالية فى الدراسة ، الوصول الى تحديد اللى والترخيم لذلك العتب ، كما أمكن تخفيف وزنه باستعمال بعض التقويات ، وقد ساهم البحثان فى تحقيق مستوى أفضل لتصميم ذلك العتب . وتعالج بحوث ثلاثة أخرى موضوع كراسى التحميل الهيدروديناميكية ، وتظهر كيف تغلب الباحث – باختراعه بلف تحكم تلقائى لضغط الزيت – على ترخيم العمود الذى يؤثر على دقة ماكينات التشغيل،وكيف قام بدراسة نظرية وتجريبية عن اختراعه مما أكسبه قيمة علمية وحقق تقدما ملموسا فى هذا المجال . أما البحث الاخير فهو اختراع كمكم يجعل وضع المكبس الهيدروليكى لا يتوقف على مقدار القوة المضادة .

سابعاً • العلوم الزراعية

الدكتور احمد سيد النواوى

الأستاذ المساعد بكلية الزراعة بجامعة الاسكندرية

تنفق الدولة الملايين من الجنيهات من النقد الأجنبى فى سبيل استيراد المبيدات لوقاية المحاصيل ضد الخسائر المترتبة على الاصابة بالآفات . وتعتبر بحوثه سلسلة متصلة من المحاولات الخاصة بانتاج المبيدات العضوية محليا عن طريق تخليقها وبناء جزئياتها بحيث يتوافر لها من الخواص الفيزيقية والكيماوية أنسبها . واعتمد فى دراساته على تحضير مركبات عضوية تتكون من شقين أحدهما سالب والآخر موجب ، وعلى تحوير تركيب جزئياتها تحويرا منتظما بحيث تتحورخواصها الفيزيقية بالتدريج. وتشمل هذه الخواص نسبته القابلة للامتزاج بالدهون وقابلة الامتزاج بالماء ، ثم ربط هذا التدرج فى الخواص الفيزيقية للمركب بتأثيره على الكائنات الحية . وقد أمكنه الحصول على نتائج هامة وهى ، أنه من الممكن تحضير مبيدات فطرية قوية المفعول ، يستمر أثر بعضها قويا لمدة تزيد على خمسة عشر يوما تحت ظروف الحقل ، كما أمكن تحضير مركبات قوية المفعول ضد الفطر ضعيفة المفعول ضد النبات ، وأخرى قوية المفعول ضد الطحالب الموجودة بالمياه العذبة وأراضى الأرز ، ورابعة ذات تأثير ابادى حشرى ، كما أوضح وجود علاقة بين التركيب الكيميائى والتأثير الحشرى للمركب ، وبين حجم الكاثيون وتأثيره السام على الفطرة المختبرة .

وتهدف هذه البحوث الى انتاج بعض المبيدات وتصنيعها محليا مما يترتب عليها مكاسب اقتصادية كبيرة تضيف الى أهميتها فى ميدان المبيدات .

الدكتور عبد المنعم ماهر على

مدير المعمل المركزى للمبيدات بمصلحة وقاية المزروعات بوزارة الزراعة

تقدم بتسعة بحوث ، يمكن تقسيمها الى ثلاث مجموعات .. تشمل الأولى منها خمسة عن الاختبارات الحيوية للمبيدات ، وتشمل الثانية ثلاثة بحوث عن السلالات الحشرية المقاومة لمفعول المبيدات ، كما تشمل المجموعة الأخيرة بحثا واحدا عن ثبات مستحلبات المبيدات .

وللبحوث الفائزة اهمية كبيرة فى مجال المقاومة الكيمائية لدودة ورق القطن ، وتوجيهها توجيها جديدا .

الدكتور محمد عبد الودود خليل

الأستاذ المساعد بكلية الزراعة بجامعة أسيوط

يبين الباحث فى موضوعه عن ((مكانة الزراعة ومستقبلها فى الاقتصاد القومى)) مدى ازدياد الأهمية المطلقة للزراعة المصرية فى الاقتصاد القومى بالرغم من تدهورها النسبى بين مختلف الأنشطة الاقتصادية الرئيسية الأخرى ، كما يوضح ما طرأ على الأنشطة الزراعية نفسها من تغييرات ، فقد تبين له أن الأنشطة الخضرية والفاكهية والداجنية والنحلية ، وهى أكثف اقتصاديا من المحاصيل الحقلية ، ما تزال آخذة فى الاتساع لأن الفلة الغذائية لهذه المحاصيل الأخيرة قد قاربت مداها .

وقدم فى بحثه ((الانتاج الأرزى فى الاقليم المصرى)) دراسة اقتصاديات انتاج المحاصيل الزراعية المصرية مع ارتفاع فى مستوى الأساليب التى اتبعها فى الحصر والتحليل الاحصائى .

ويمكن أن يسهم هذان البحثان فى خطط التنمية الزراعية .

ثامناً • العلوم الطبية

الدكتور حسن سيد الحفناوى

الأستاذ بكلية الطب بجامعة القاهرة

درس الباحث مرض جفاف الجلد الملون على أربعين حالة ،وهو أكبر عدد قام بدراسته مؤلف واحد . ومن النتائج المبتكرة لبحوثه ، التغييرات التى تحدث فى نسبة النحاس والجلوثائيون وانزيمات الترانسامنيز فى المصل والأحماض الامينية فى البول فى هذا المرض .

وبالاضافة الى ذلك فقد قام بدراسة عدة أمراض جلدية نادرة شملت جميع نواحى الفحوص والدراسة الاكلينيكية .

الدكتور عمر محمد عسكر

الأستاذ المساعد بكلية الطب بجامعة القاهرة

تضمنت بحوثه عملا جراحيا مبتكرا لعلاج بعض دوال الساق ،ووصفا مستفيضا ودقيقا للتشريح الجراحى للصفان العميق .

الدكتور سيد عبد الحليم الوراقى

الأستاذ المساعد بكلية الطب بجامعة عين شمس

اهتمت بحوثه باصابات الرئة فى العمال المشتغلين بتراب الكلولين والذين يتعرضون للتوكسافين .





ت. س. اليوت .. ناقداً

بقلم الدكتورة صفيه ربيع

في أوائل الشهر الماضي نعت الينا وكالات الأنباء الشاعر الامريكي الجمهوري مولدا ، الانجليزي الملكي جنسية ، ت.س. اليوت الذي كان له اكبر الأثر في حركة الشعر الجديد في أدبنا العربي المعاصر . واثر اليوت في النقد الأدبي لا يقل عن أثره في الشعر ، وهذا المقال يتناول اليوت ناقدا .

« لا يكمل لأي شاعر أو فنان معنى الا اذا وضحت صلته بشعراء وفناني الماضي ، هذه الصلة التي تحدد الشاعر ، وأهميته ، وتذوقنا له . ولتقييم الشاعر ، على الناقد ان يضعه بين الموتى — مقارنا ومفارقا — تلك قاعدة أسوقها للنقد الجمالي وليس للنقد التاريخي فحسب » .

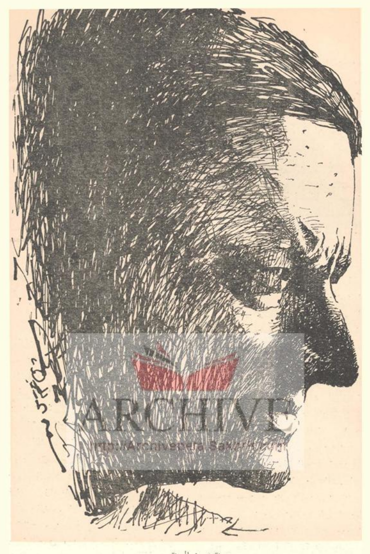
واليوم ونحن نتحدث عن ت . س . اليوت انما نتحدث عن شاعر ، وان استأثر به التاريخ في صفحاته منذ قريب ، فانه قد ترك رنات ستفسح له مكانا بين ما نملكه من أعمال تكون تراثنا الأدبي ، رنات يلذ للمرء في هذه اللحظة ان يتعرف على جذورها في فكر الرجل النقدي . فليس اجمل من ان يستمع المرء الى شاعر يتحدث عن فنه . ولكننا اذ نقف امام اليوت في هذا المقال فانما نطلب ان نتعلم منه ما اراد ان يقول عن وظيفة الناقد الفني ، الدور الذي يلعبه في تطوير الحركة الأدبية .

طبيعة التجربة الشعرية :

فوظيفة الناقد الفني ، كما يراها ، تنحصر اولا في انه يحدد مفهوم العصر عن عملية الخلق الفني . وعندما يتحدث اليوت عن الخلق الفني فانه يركزه في نقطتين هما :

- طبيعة التجربة الشعرية .
- العوامل المكونة والمميزة للتعبير الشعري .

وفي حديثه عن النقطة الأولى يقول اليوت : ان الشاعر في أوائل قرننا كان ما يزال يشعر بالقيود التي وضعتها المدرسة الرومانتيكية حول طبيعة المادة التي يستمد منها الشاعر تجربته . اذ أن هذه المدرسة كانت ترى أن الشاعر يجب أن يتخذ موضوعه من منابع محددة ، كغير المألوف من المواضيع او كمشاعر الشاعر الخاصة . اما في بداية هذا القرن ، وبعد ان عانى الشعراء تجربة الحرب العالمية الأولى وبعد أزمة الثلاثينيات ، فان مفهومنا للتجربة الشعرية قد تغير تبعا لتغير الصلات التي تربط بين الشاعر والواقع الخارجي . فلم يعد يستطيع ان ينحصر فيما هو خاص به ، بل وجد نفسه ملزما بأن يستمد مادته الشعرية من واقع عصره . ولهذا فان اليوت عندما يتكلم عن هذه المادة الأولى يطلق أمام الشاعر امكانيات اختيار مادته . فالشاعر يختزن ما يسترعي انتباهه الى ان تأتي اللحظة الموافقة لظهور هذه الصورة أو الشعور في الأطار الفني المناسب . وعليه فالذي يؤهل هذه المادة لأن تكون موضوعا لتعبير شعري ، ليس صلاحية في ذات المادة ، وانما هو قدرة الشاعر في مراحل تعبيره الأولى على أن يتفاعل معها تفاعلا من شأنه ان يسورها داخل تجربته الخاصة تسويرا يضفي عليها معنى لم يكن موجودا فيها . وعليه فان « شيطان » الشاعر — اي تلك القوة التي كان الشعراء الرومنتكيون يشيرون اليها كقوة مسيطرة على تعبيرهم — ما هي الا عامل يبحث وينقب ويصيغ ويطرد ما لا يمكن ان يحتمل مكاشف الكلمة . فالشاعر اذن صانع ، مثله في خلق الشعر مثل النجار الذي يصنع « ارجلا لمنضدة » ، ومن هنا فان اليوت يحذرنا نحن الذين نود أن نكون



ت.س. اليوت

نقادا ، الا نتعدى ببصرنا العمل الفنى ، لكى نشرحه خلال عوامل اجتماعية أو سيكلوجية . وجـدير بالذكر أن اليوت لا ينكر ان هذا الاتجاه قد يساعد القارىء على فهم بعض المقطوعات ، الا ان تقصى مثل هذه النواحى ليس من شأن الناقد الأدبى ، ولكنه من شأن الباحث . فان العمل الذى يقوم به الناقد الأدبى أسمى من أن ينحصر فى تفسير جزئى مثـل هذا . وفى احـدى الدعابات يقول اليوت : ان اكتشاف « قائمة حساب غسيل ملابس لشكسبير » قد يلقى ضوءا على حياة الرجل ، ولكنه لن يعمق من فهم الناقد الأدبى لمسرح شكسبير .

مثل هذه الحقائق والمعلومات يجب أن نلقيهـا جانبـا وأن نتعداها عندما نبدأ فى معايشة الفنان تجربته . لأنه كما يؤكد اليوت « اذا تزاحمت مثل هذه المعلومات حول شاعر ما ، فقدنا الصلة به » .

ولقد أثار هذا الموقف الذى اتخذه اليوت تجاه هذه النقطة نقاشا خاصا عندما أصبح مدار الحديث عن « أهمية العقيدة الدينية فى بناء شعر الشاعر »

ويرجع ت . س . اليوت المشكلة الى ماثيو آرنولد الذى فصل الأخلاق عن الدين . واصبح الشاعر فى حل من ان يقيم التجربة الانسانية على اسس ليست لها صبغة دينية ، وهذه نقطة لا يغفرها اليوت لآرنولد .

والحقيقة ان المرء حينما يبحث هذه النقطة فى فكر اليوت فانه يقابل تعارضا أصيلا فى عرضه للمسألة. فاليوت يقول ان الشاعر يفقد صلابته عندما يفتقد اطارا من الايمان يستند اليه فكره . وان كان اليوت يؤثر ان يصيغها فى شكل اخف حدة فيقول: (ان الصبغة الشعرية لا يمكن أن يحجبها تمايز بين عقيدة الناقد والشاعر» .ولكن اليوت يقول : ما من شاعر كبير الا وقد حباه التاريخ اطارا من العقائد راسخا. فليس هناك شاعر كبير اضطر الى ان يصنع بنفسه هذا الاطار . بل أن اللحظة التاريخية كانت دائما تمده به . وهنا يعطينا اليوت ، دانتى ، مثلا واضحا للشاعر الذى استند فكره على اطار من العقائد راسخ ، وكان من شأن هذا الاطار ان يدعم كيان تعبيره الشعرى . والقارىء الذى يتتبع هذه النقطة فى تفكير اليوت لا يمكن ان تفوته الهمسة التى يحمل فيها اليوت التاريخ - وبالتبعية الناقد - المسئولية ، عندما يخون الشاعر فيسلبه هذا الاطار من العقائد والآراء المتوارثة التى تحميه من أن ينزلق فيتوه فى مسالك من غياهب النفس .

هذه الهمسة التى تقوم عليها احدى المقالات التى لا ينساها من درس اليوت ، واقصد مقالته عن الشاعر ويليم بليك . فقد اضطر « بليك » الى ان « يخترع » لنفسه عالما من الأساطير ، اسلمه الى فلسفة خاصة ، كانت صدعا فى قدراته الشعرية . تلك القدرات التى كانت تستند الى ملكة من « الرؤيا العارية » التى لا يشاركه فيها فنان آخر .

وسيلة التعبير الفنى :

وعندما ينتقل اليوت من الحديث عن مادة الشعر الأولى الى وسيلة التعبير الفنى فانه يتناول بالبحث نقطة كانت هى الأخرى مدار حديث النقد فى مطلع قرننا هذا ، وهى الدور الذى يلعبه العقل فى صياغة الشاعر لمشاعره . لقد ورثنا عن القرن التاسع عشر القول بأن الشعر ما هو الا تعبير عن فيض من المشاعر فائض ، يذكره الشاعر فى لحظة من الهدوء. ولكن اليوت يعارض هذه التلقائية الموجودة فى هذا المفهوم . ويرى أن الشاعر يعتمد فى صياغة شعوره على عقله لكى يختار القالب الذى يحوى ويقيم هذا الشعور ، دون ان يترك مجالا لتمايز بين القالب والشعور ، او الشكل والموضوع . وعليه فعملية التعبير الفنى تفضى بالشاعر لا الى ان يلقى بمشاعره الشخصية فى تعبيره ، بل ان يعلو بفنه عن هذه الشخصية . ومن هذا فان اليوت يطالب الشاعر بوعى كامل بالشكل الذى يستخدمه فى تعبيره ومدى تحمل هذا الشكل لما يود أن يعبر عنه . وهو يرى ان عدم التوافق بين الشكل التعبيرى والموضوع ما هو الا علامة على عدم النضج فى فنية الشاعر . ثم يزيد فى شرح هذه الفكرة فيقول أن الشاعر حينما يعطى اهمية زائدة لموضوعه فانه سيدفع فنه حتما الى أن يصبح نوعا من الدعاية . فى حين ان اهتمامه الزائد بالشكل ينم عن فقر فى الفكر ، ولا يتورع اليوت ان يقول « ان الاهتمام بكمال الشكل لدى بعض الشعراء الرومنتكيين ما هو الا محاولة جاهدة من جانبهم لأن يقيموا أو يخفوا عن العيان اختلالا داخليا » . ويتخذ اليوت من فكرته هذه مفهوما أصيلا يشرح به تطور الشعر الانجليزى فى أواخر القرن السادس عشر عندما بلغت اللغة قمة تطورها على يد شكسبير ، وأصبح كتاب المسرح من حوله وبعده ، يترفهون ويدققون فى اداة التعبير ، واصبح الانفصام بين الشكل والمحتوى واضحا وضوحا لم ينقذنا منه سوى شعراء المدرسة الميتافيزيقية . ويبلغ اليوت قمته فى التعبير عن هذه الفكرة عندما يتحدث عن الشاعر اندرو مارفين Avdrew Mouell الذى يتخذه اليوت مثالا لهذه المدرسة . فيتحدث عنه بأنه استطاع ان يعطى الشعر فى هذه اللحظة قوة تستند الى اتزان داخلى فى التجربة وصقل ذهنى من الحضارة ، قوة سعى اليوت خلال نقده وشعره أن يرجعها الى الشعر فى أوائل هذا العصر . فنادى بأن الشعر الانجليزى قد فقد هذه الصفات التى اكسبتها له المدرسة الميتافيزيقية ، صفات يجب الا نفقدها ، ويجب علينا لكى نتغلب على المأزق الذى ادخلتنا فيه المدرسة الرومانتيكية ، أن نعاود الاتصال بهذا التيار . هذه فكرة صاغها اليوت فى عام ١٩٢١ فجاءت مبلورة لفكرة التراث الأدبى التى أفرد لها اليوت مقالا نشر فى عام ١٩١٩ ، هز به الفكر النقدى فى ذلك الوقت ، وبقى الى يومنا هذا احد المقالات التى يقوم عليها الفكر النقدى الحديث .

التراث الأدبى :

وعندما يتحدث اليوت عن التراث فانه يتحدث عنه ، وكأنه قوة خارجة عن الشاعر ، تربط لحظته التاريخية باللازمن ، أى تربط عمله بأعمال السلف من الشعراء . فالتراث ليس مجرد مجموعة أعمال الشعراء القدامى ، بل هو القوة الكامنة التى لو تفاعل معها العمل الفنى مستزيدا ومضيفا معنى لأصبح له وجود . أى اوجد لنفسه خلال التراث حاضرا . وعليه فان الكيان الذى يربط بين هذه الاعمال ، والذى ينبض بهذه القوة ، كامل قبل ان يضاف اليه العمل الجديد . وهو لن يجد له مكانا الا خلال قدرته على أن يطور العلاقات التى تربط الأعمال القائمة . ويدرك اليوت رنة الفكر الميتافيزيقية او التصوفية التى يمكن ان يدفع اليها تفكير مثل تفكيره هذا ، فيربط بين كلماته وكلمات ارسطو عن العقل ، حينما يقول ارسطو « ربما كان العقل شيئا مقدسا ولا يمكن اجتيازه » .

ويترك اليوت تجربة الأجتياز هذه لمن يود فيتابعها معه فى شعره ، فى قمة تطوره الشعرى ، فى الرباعيات الخالدة . ولكن فكرة التراث هذه تعاود الظهور فى قالب آخر عندما يتحدث اليوت عن طبيعة اللغة الشعرية فى عام ١٩٣٣ فيقول ان للخيال وقع رنة يستطيع خلالها الشاعر أن يتكشف نغم الكلمة ، وينفذ على صداها فى أعماق الشعور ، وأعماق التاريخ الذى يكون الكلمة ، وقعا يمكن الشاعر من أن يمازج بين ما قدم وبلى ، وما جد وفاجأه بجدته. وأن يعايش التراث الذى تقدم به الزمن ، وتأصل فى الحضارة فكره .

وظيفة الشعر الاجتماعية :

تلك كلمات على ضوئها يجب أن نفهم وظيفة الشعر الاجتماعية التى يصيغها اليوت فى مقال يأتى مكملا ومتمما لمقاله عن التراث ، فى هذا المقال يطالعنا اليوت بمفهوم جديد لوظيفة الشعر الاجتماعية مفهوم خاص به ، يدفعه خلال مناقشته للفرض المصطلح عليه للشعر والذى ورثناه عن النقد الكلاسيكى ، وهو ان الشعر يهدف الى ان يعلم وان يبعث اللذة . وهو راى ردده النقاد مثل دريدن ، وأديسون ، وجونسون . ولكن اليوت يود ان نحدد من هدف الشعر « فى أن يعلم » ، فيقول : ان الشاعر حينما يكتب فهو يؤثر ابعد ما يؤثر فى اللغة كوسيلة للتعبير الشعرى . وأن هذا التأثير يتعدى المجا ل الشعرى خلال الترف اللذى يحدثه الشاعر فى اللغة . فان ترف اللغة هذا ، يحدث تطورا مماثلا فى أحاسيس ومشاعر العصر الذى يعيش فيه . وعليه فان اليوت لا يتردد فى أن يقول أن الشاعر لا يؤثر فى قرائه فحسب بل فى كل معاصريه حتى الذين لا يقراون له او يجهلون اسمه . ان اللغة تتطور سواء اردنا أم لم نرد ، وكذلك حياتنا تتحرك فى تغير لمواجهة حركة التاريخ الدائبة ، وعليه فنحن فى حاجة دائمة الى شعراء جدد ، ذوى قوة مدركة قاطعة ، وذوى مقدرة على الكلمة خارقة ، فبدون هؤلاء الشعراء نفقد قدرتنا كشعب بأكمله ، ليس فقط على أن نجابه هذا التغير ، بل نحن نفقد قدرتنا ايضا على دفع النفس فى شعور متقدم متحضر ، ولا يبقى لنا الا الانحدار .

وهكذا نرى أن الاهتمام الذى أعطاه اليوت فى مراحل نقده الأخيرة لوسيلة التعبير ما هو الا تطور يحذر به اليوت الناقد من الانشغال بالبحث عن بذور التجربة الشعرية فى مشاعر الشاعر . وهو الأمر الذى انشغل به نقاد اتخذوا من حياة الشاعر وحياة عصره أساسا لتفسير العمل الفنى . وكان نقاد اليوت قد عابوا عليه أنه أعطى مكان الصدارة فى مفهومه عن التعبير الشعرى للشعور الذى يحرك مشاعر الكاتب واتهموه أنه ما زال يتحرك فى رومنتيكية يثور عليها . ولكن من يتابع اليوت فى تفكيره وهو يصل الى تصحيح وتوضيح لمفهوم كلمة « شعور لاشخصى » (وذلك فى مقاله عن الشاعر ييتس ١٩٤٠) يرى ان الأهمية التى اعطاها اليوت للطابع الذهنى لخيال الشاعر الخلاق ، والى الشكل الفنى فى مفهومه للتراث كان من شأنهما أن يصلا به الى هذه الفكرة عن وظيفة الشاعر التى تنحصر اهميتها فى تطوير اللغة ، فكرة يقوم عليها التيار النقدى الحديث . وهى الفكرة التى وضعت اليوت فى وضع من ارسى اتجاها وليس من ثار على مذهب .

أنواع النقد الأدبى :

وخلال تفكيره عن طبيعة التعبير الشعرى قدم لنا اليوت ايضا مفهومه عن طبيعة النقد الأدبى . وهو قد ميز انواعا من النقد ثلاثة : الأول نقد يأتى اثر دفعة الى الخلق الأدبى فى نفس الكاتب . ولكنها

انتفاضة تنحصر فى كلام يود أن يكون نقدا ، وما هو فى النقد من شيء ، بل هو خلق فاقد الحياة باهت .
والنوع الثانى وهو الذى أشرنا اليه من قبل ، والذى يتخذ الناقد فيه من العوامل النفسية والاجتماعية أساسا لتفسير الأدب ويسمى اليوت هؤلاء علماء نفس أو مؤرخين . وهو لا يحط من قدر هؤلاء مثلما يفعل مع النوع الأول قائلا أن الحقيقة التاريخية على اية حال لا يمكن أن تفسد من الذوق الأدبى .
أما الفئة الثالثة فهى الناقد الأدبى الذى يراه اليوت مثالا لهذا الفن ، وهو « الشاعر الناقد » أى الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتمحيص امكانيات التعبير الشعرى ولتوجيه امكانياته الخاصة . ولا يجارى هذا الشاعر الناقد سوى الناقد الذى يستطيع خلال ملكة خالصة ، ليست غريبة عن نفسه ، أن يعايش الشاعر فى صياغته لشعره ، يعايشه فيحيى من التعبير الشعرى . وبالتالى فان اليوت يحكم على قيمة الناقد تبعا لقدرته على أن يبعث فى العمل معانى جديدة تحميه من الاندثار .

●

مراحل العملية النقدية :

وعندما يتحدث اليوت عن عملية النقد الفنى فانه يقسمها الى مراحل ثلاث : ففى المرحلة الأولى يختار الناقد ما يسترعى انتباهه من جيد الشعر ، وهى مرحلة يوجه الناقد فيها سابق خبرته ومعرفته للجيد من الشعر . وفى هذا يختلف الناقد عن القارىء غير المتمرن الذى لم تنم فيه ملكة النقد فيعجب بالردىء من الشعر ، لأن الشعر الردىء كما يقول اليوت هو الأسهل تأثيرا فى القارىء فهو لا يتطلب منه مجهودا . ولكن الناقد وفق ما له من ملكة ، يجد نفسه فى المرحلة الثانية يرتب وينظم ويجمع مجموعات الشعر المختلفة حسب انواعها وحسب تأثيرها فى نفسه . اما فى المرحلة الثالثة فان الناقد ــ وقد اكتملت فى نفسه المقدرة على تبين الجيد من الشعر ــ يعيد تصنيف الشعر وترتيبه وفق فن لصياغة الشعر جديد ، يطالعه به العصر الذى يعيش فيه . والذى يتطلب منه مفهوما جديدا للشعر فيعيد ترتيب ما عرفه من شعر فى نموذج جديد . ويعلق اليوت على مقدرة الناقد ان يختار أو يميز ما يجد من شعر بأنها امتحان قاس لملكة الناقد ، فهى اختبار لمعرفته بامكانيات الخلق الشعرى كله .

التذوق الشعرى :

وعليه فان التذوق الشعرى ليس بالأمر السهل . فهو لا يقوم على قواعد يمكن أن تطرح امام الناقد ، بل هو تدقيق منظم وتهذيب من الناقد لكفاءته الادبية . ولذا فان اليوت عندما يتحدث عن الذوق الفنى ، يحرص على ان يبقى للكلمة المعنيين المتضادين اللذين أعطيا لها فى تاريخ النقد منذ عصر النهضة . فقد قدم لنا النقاد الأسبان والايطاليون « التذوق الفنى » على أنه يعتمد على « عامل حسى » يتحكم فيه ذوق الناقد الشخصى . أما مدرسة النقد الفرنسية ، فقد حكمت « الادراك العقلى » للناقد ، وهو المعنى الذى لم يتوطد فى انجلترا الا فى أواخر القرن السابع عشر . واليوت اذ يفسح مكانا للاتجاه الحسى فى التذوق يعتبره خطوة بدأ يتذكرها الناقد فقط ليتعداها . والأهمية التى يعطيها اليوت للذوق الفنى للناقد تنحصر فى انه يوجه ملكة التذوق الأدبى فى عصره ، ومن هنا نفهم التزاوج الذى يحب اليوت أن يراه بين القوة الخالقة وملكة النقد . فالناقد يجب أن يكون ــ شأنه شأن الفنان ــ على وعى بما يتطلبه الموقف الفنى فى عصره ، حتى يهيأ الجو لتقبل العمل الجديد . وذلك حتى لا تضيع على العصر قوة خالقة ولا يكبت فيه صوت لمجرد أن العصر يجده جديدا غريبا . وهنا يشير اليوت الى المهمة التى يقوم بها الناقد للشعر ، لأن الشاعر ــ كما حدث مع كولوردج وماثيو آرنولد ــ قد انتزع بعيدا عن خلقه ، واعطى قلمه لكلمات لا يقصد من خلالها الا خلق جو يسمح بتقبل النحو الجديد الذى على الشعر أن يتخذه • وبهذا يفقد الشعر صوتا ، كان من الممكن أن يثريه . وعلى هذا الأساس ينادى اليوت بضرورة وجود خاصة من النقاد ، الذين يتوفر فيهم هذا الوعى بالموقف الفنى والمقدرة على معايشة التجربة الفنية . يطالب اليوت بهؤلاء وقد اصبح النقد عملية تنطلق فيها أقلام لا تعرف قدرة الكلمة على خلق أو توجيه تيار من الفن .

●

الحكم الفنى :

أما عن الحكم الفنى ومكانه فى وظيفة الناقد ، فان اليوت لم ينص عليها نصا ملزما ، فهو يقول ان الحكم الفنى « حرفة » ، يمكن أن يتحملها القارىء بدل

الناقد . اما عمله الأساسي فهو أن يشرح العمل الفني . وعلى القارىء أن يكون لنفسه حكما . وهو الحكم الذي يستتبع في صوابه شرح الناقد . والسبب الذي قدمه اليوت في مراحل نقده الأولى ، والتي لم يكن يشجع فيها الناقد على صياغة الحكم النقدي ، هو ان مثل هذا الحكم سوف يترك عقل القارىء في تقبل كسول . والحكم الفني بطبيعته عملية ذهنية يجب الا ينتهى الأمر بالناقد الى ان يفرضها دون ان يجعل القارىء يشاركه فيها الفكر. أما وقد أصبحنا الآن نلزم العملية النقدية بأن تصاغ في حكم نقدى ، فاننا نستطيع أن نرجع عدم مطالبة اليوت للناقد بصياغة الحكم الفنى الى انه قد ركز اهتمامه على جانبين أساسيين هما المقارنة والتحليل، دون أن يتبعهما بالخطوة الثالثة التى هى الجمع بين ما حلل وما قورن .

واغفال هذه الخطوة الاخيرة هو الذى ادى بالنقاد الذين جاءوا بعد اليوت الى انتقاده .

المعنى في العمل الفنى :

والناقد اذ يقوم فى نقده بالتحليل والمقارنة ، انما يرمى الى الوصول الى معنى العمل الفنى . ويقول اليوت انه ليس هناك شىء محدد يمكن ان تشير اليه وتقول هذا هو المعنى الذى يود الشاعر ان يقوله . وهنا نذكر كلماته عن المعنى الشعرى والتزاوج الذى يراه اليوت بين غرض الشاعر وبين الشكل الفنى . ان هناك تعددا فى المعانى تقوم عليه حياة الشعر . فلولا المعانى المتعددة التى قراها القراء المختلفون فى شعر شكسبير لما بقى شكسبير خالدا . وهذا التعدد يتخذه اليوت علامة على قوة الشعر ، وهو الصفة التى يتفوق بها على لغة النثر . وعليه فالناقد يجب الا يتجاهل المعانى التى يجدها نقاد آخرون. ويقول اليوت ان الشاعر يدرك تماما ان معرفته بمعنى ما كتبه محدودة جدا ، وان تفسير الآخرين له متمم لهذا المعنى .

وفى دعابة تروى عن اليوت ان احد النقاد ردد على سمعه المعنى الذى استخرجه لاحدى مقطوعاته وسأل عما اذا كان هذا المعنى صائبا ، فأجاب اليوت انه لم يقصد أبدا أن ينقل هذا المعنى ، ولكنه ابدى تقبله لمعنى الناقد ، فسأله الأخير : ولكن أيهما الصواب ، فأجاب اليوت : وهل يجب ان يكون هناك معنى صائبا ومعنى خاطئا .

ولكننا نود ان نذكر ان اليوت لم يطلق هذا التعدد فى المعنى دون حدود ، فهو يقول ان اى اختلاف أصيل فى معنى الشعر لا ينتج الا عن سوء فهم أصيل له . وعليه فهو يحذرنا من ان هناك شعراء يفقدون الصبر علىصياغة المعنى ، الا انهم ينجحون فى أن يصلوا الى تعبير شعرى فائق . ولكنه يأتى تعبيرا خاويا لا يعتمد فى صياغته الا على مقدرة الشعر على النغم وعلى التأثير من خلاله . وهذا شعر يؤثر اليوت ان يسميه نظما .

ولهذا نجد ان اليوت يقول ان « المعنى » ليس الا العلاقة بين : ما تثيره الكلمات فى الناقد من معان متعددة تملكها الكلمة خلال تطورها داخل التراث الادبى ، وبين قدرات الكلمة الموسيقية على خلق نظم شعرى معين . فالمعنى الذى يصل اليه الناقد خلال النظم الموسيقى يسميه اليوت «المعنى الثانى» او « المعنى الشعورى » .. وهو الذى يستعمله الشاعر لكى يتحرك بالقارىء فى متعة من النغم الى ان تتضح له المعانى التى تحملها تجربة الشاعر . وعلى هذا نرى ان المعنى ما هو الا علاقة بين الشاعر والقارىء . فمقطوعة الشعر تجد كيانها فى العلاقة التى يوجدها الشاعر بين المقطوعة الشعرية وبين القارىء ، أى فى « المعنى الشعورى » .

اما المعنى الذى يسميه اليوت « المعنى الذهنى» فهو فحوى المقطوعة الذى يوجده الشاعر خلال ادراكه وتبصره بمدى تحمل التركيب الفنى لمعناه ، وعلى اثر امتزاج « المعنى الشعورى » و « المعنى الذهنى » يقوم ما يود اليوت ان يسميه « المعنى الشعرى » .وهو المعنى الذى يتوصل اليه الناقد. وعلى ضوء هذا الشرح نفهم امكانية تعدد المعانى للمقطوعة الواحدة . بل نقول ، أن الاشعار التى بقيت فى نفوسنا هى الاشعار التى تغرينا بالرجوع اليها ، لمعنى جديد نكشفه أو يساعدنا ناقد على اكتشافه .

•

هذه هى الأسس التى تقوم عليها نظرية اليوت فى النقد الفنى . واليوم ونحن نكتب عن اليوت فى نقده انما نكشف عن نقاط بدء أثارها اليوت ونمت فى تيارات تفرعت عنه . تيارات سواء ، عارضت آراءه أو أيدتها ، فانها دائما تردنا اليه .

مقدمة القصيدة الجاهلية

محاولة جديدة لتفسيرها

في كل مشكلة من مشكلات التاريخ يعمل عاملان اساسيان : الانسان ، والبيئة الجغرافية • ويمثل العامل الانسانى القوة المتحركة الدافعة فى كل كل نشاط بشرى ، أما العامل الجغرافى فانه يمثل القوة الثابتة الموجهة لهذا النشاط التى لا تكف عن العمل وفرض حتميتها على اتجاهاته ومجالاته •

هذه حقيقة علمية مقررة سجلتها الباحثة الانجليزية السيدة « سمبل » فى بحثها القيم عن « تأثير البيئة الجغرافية » الذى نشرته فى لندن فى أواخر الثلاثينات من هذا القرن(١) • وهى حقيقة أعتقد أنها هى التى تضع أيدينا على التفسير الصحيح لهذه الظاهرة الأدبية التى نحاول تفسيرها •

ومن المعروف أن البيئة الطبيعية التى ارتبطت بها هذه الظاهرة فى نشأتها الأولى بيئة صحراوية ، تخضع لظروف جغرافية حددت طبيعة الحياة الاجتماعية فيها ، وخططت مجالات النشاط البشرى فوقها• واذا استثنينا بعض المناطق المرتفعة وبعض المناطق الساحلية التى تتمتع بخصب نسبى فان القسم الأكبر من شبه الجزيرة العربية يقع ـ كما يقول الجغرافيون

بقلم الدكتور
يوسف خليف

ـ فى منطقة الرهو المدارية ذات الضغط العالى والمطر القليل ، كما يقع قسم منها فى حيز الرياح التجارية الشمالية الشرقية الجافة التى تزداد حرارتها كلما تقدمت نحو الجنوب • أما الرياح الموسمية الجنوبية الغربية التى تتعرض لها فى الصيف فانها لا تصل اليها الا بعد أن تكون قد اسقطت أمطارها الغزيرة على هضبة الحبشة • ومن هنا كان الجدب والحر من أشد العوامل المؤثرة فى حياة السكان بها ، حتى ليصبح

(1) Semple (Ellen Churchill); Influences of Geographic Environment, (London, 1937), p. 2.

المطر فى الحس اللغوى عندهم غيثا وحيا ورحمة ، وهى الفاظ تحمل آثار! من ذلك الاحساس العميق بالفرحة والرضا والحياة الذى كان يملا عليهم نفوسهم أمام المطر ، وهو احساس صوره القرآن الكريم أروع تصوير فى قوله تعالى : «الله الذى يرسل الريح فتثير سحابا فيبسطه فى السماء كيف يشاء ويجعله كسفا فترى الودق يخرج من خلاله ، فاذا أصاب به من يشاء من عباده اذا هم يستبشرون »(١) • ولذلك لم يكن غريبا ان يكون وصف المطر موضوعا خلابا من أبرز موضوعات الشعر الجاهلى •

ولم ترتبط حياة العرب بالمطر هذا الارتباط العاطفى فحسب ، وانما ارتبطت به ارتباطا آخر اعمق اثرا وابعد مدى ، فهو الذى حدد مجالات نشاطهم الحيوى ، وهو الذى طبع هذا النشاط بطابع التنقل وعدم الاستقرار ، وهو أيضا الذى يسر لهم مهمة التنقل وعدم الاستقرار • وقديما قال العرب : « من أجدب جنابه انتجع » (٢) ، وحديثا ربط بعض الباحثين بين هجرة القبائل اليمنية قبل الاسلام الى الشمال وما صاحب ذلك من تدهور حضاراتها القديمة ، وبين تغيرات المناخ وذبذباته ، وعودته الى الجفاف النسبى بعد الحالة المطيرة التى كان عليها(٣) ، وفى رأى بعض الدارسين أن قلة المطر هى التى تيسر للجماعات الرعوية تلك القدرة التى تمتاز بها على الانتقال الى مواطن جديدة ، فان كمية المطر القليلة التى تسقط فى الصحراء لا تساعد على نمو الغابات التى تقوم حاجزا طبيعيا فى طريق الهجرات(٤) •

وخضوعا لهذه الظروف الجغرافية اصبحت « الحركة » هى القاعدة التى تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية • ومن الحق ما يلاحظه

(١) سورة الروم : الآية ٤٨ .

(٢) الزمخشرى : أساس البلاغة ، مادة « نجع »

(٣) انظر للدكتور سليمان حزين مقالته الفرنسية المنشورة بمجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (المجلد الثالث ، الجزء الاول ، مايو ١٩٣٥) تحت عنوان :

Changement historique du climat et du paysage de l'Arabie du Sud.

وأيضا تقريره عن بعثة الجامعة المصرية الى اليمن وحضرموت سنة ١٩٣٦ المنشور بالمجلة نفسها (المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ديسمبر ١٩٣٦)

(٤) Semple; Influences of Geographic Environment, p. 483.

الدارسون من أن كل جانب من جوانب الحياة البشرية فى الصحارى يحمل طابع الحركة (١) • وعلى أساس هذه القاعدة المتحركة استقر فى أعماق البدوى احساس بالأنفة من كل الأعمال التى تفرض على أصحابها الاستقرار ، واحساس آخر بالرضا عن الأعمال التى تفرض على أصحابها الحركة والتنقل ، فتراجعت الزراعة والصناعة فى المجتمع البدوى ، فى حين تقدمت التجارة والرعى والصيد الى مكان الصدارة ، حتى الغزو أصبح فى هذا المجتمع وسيلة من وسائل الحياة ، وسببا من اسباب العيش ، بل أصبح شريعة مقدسة يكمن فيها سر الحياة ، ويستقر فى أعماقها وجود الوجود ، وهو تقديس نراه واضحا فى كثير من نصوص الشعر الجاهلى ، على نحو ما نرى فى قول الشاعر الفارس الجاهلى دريد ابن الصمة (٢) :

يغار علينا واترين فيشتفى
بنا ان أصبنا ، أو تغير على وتر
قسمنا بذاك الدهر شطرين بيننا
فما ينقضى الا ونحن على شطر

ولم يكن هناك بد ـ فى مثل هذه الظروف الجغرافية ، وعلى أساس هذه القاعدة المتحركة ـ من أن تصبح فكرة « المدينة » أمرا خارجا عن نطاق العقلية البدوية ، فاختفت هذه الفكرة من تصور البدوى ، وحلت محلها فكرة « الحمى » • وفيما عدا تلك القرى القليلة المتناثرة حول عيون الماء ، القليلة قلتها ، المتناثرة تناثرها ، سيطرت فكرة « الحمى » على المجتمع البدوى كله ، وأصبح لكل قبيلة حمى خاص بها ، تمارس حياتها داخل نطاقه متنقلة فى أرجائه حيث تشاء خلف مواقع الغيث ومنابت الكلأ انتجاعا للماء والحياة ، وان لم يمنعها ذلك من أن تمد مجال حركتها أحيانا خارج حماها ما لم تكن فى الحمى الجديد قبيلة أكبر عددا وأشد بأسا • وهكذا كانت القبائل البدوية فى حركة دائبة على مدار فصول السنة ، وهى حركة جعلت منازل القبائل الجاهلية تتداخل أحيانا ، وتختفى حدودها أحيانا أخرى ، حتى ليصبح تحديد هذه المنازل تحديدا دقيقا أمرا على جانب كبير من المشقة والعسر •

(١) Ibid., pp. 487-488.

(٢) حماسة أبى تمام بشرح التبريزى ٢/٣١٢ (التجارية بالقاهرة) .

ولم تكن حياة القبيلة فى داخل حماها حياة معقدة ، وانما كانت حياة بسيطة قليلة الأعباء والتكاليف • فهى حياة مرتبطة بالطبيعة ارتباطا مباشرا ، تعتمد عليها اعتمادا اساسيا ، وتنحصر أخلاف العيش فيها فى الرعى والصيد والغزو وشىء يسير من التجارة • ومن هنا لم يكن سكان البادية القدماء – فى مجموعهم – مشغولين بالحياة شغلا يملأ عليهم كل أوقاتهم ، وانما كانت حياتهم تتخللها فترات فراغ كانت تطول فى بعض الأحيان ، وخاصة فى أيام الربيع عندما تتحول البادية الى جنة خضراء ينطلق البدو فوقها ، يسيمون ابلهم وأنعامهم وشاءهم وقد تركوا لها الحبل على الغارب فهى ترعى حيث تشاء •

ولم يكن هناك بد من أن تملأ أوقات الفراغ هذه بأى شىء حتى لا تستحيل الحياة معها فراغا باردا لا احساس بالوجود فيه ، وشعورا بالضياع فى هذه الصحراء المترامية الأطراف التى يخيل للانسان فيها أنه يعيش فى عالم لا يعرف الحدود ، ولا يدرك معنى النهاية • وحددت ظروف البيئة والحضارة فى المجتمع الجاهلى وسائل حل هذه المشكلة ، مشكلة الفراغ ، فى ثلاثة اتجاهات أساسية : الخروج الى الصحراء للرحلة أو الصيد ، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر ، والسعى خلف المرأة طلبا للحب والغزل • وفى أكثر من موضع من الشعر الجاهلى نرى حديثا عن هذه « الوسائل » التى كان العربى القديم يحقق بها وجوده ، ويحل عن طريقها مشكلة الفراغ فى حياته ، على نحو ما نرى فى قول أمرىء القيس :

وأصبحت ودعت الصبا غير أننى
أراقب خلات من العيش أربعا
فمنهن قولى للندامى ترفقوا
يداجون نشاجا من الخمر مترعا
ومنهن ركض الخيل ترجم بالقنا
يبادرن سربا آمنا ان يفزعا
ومنهن نص العيس ، والليل شامل
ييممن مجهولا من الأرض بلقعا
ومنهن سوف الخود قد بلها الندى
تراقب منظوم التمائم مرضعا(١)

(١) يداجون : يرفعون ويعالجون . والنشاج : الزق يسمع له صوت كغليان القدر . وترجم بالقنا أى تعدو عدوا شديدا . ونص العيس : حثها على السير • والعيس : الابل البيض ، والسوف : الشم .

وعلى نحو ما نرى فى قول طرفة من معلقته المشهورة :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم احفل متى قام عودى
فمنهن سبق العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى اذا نادى المضاف مجنبا
كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن ، والدجن مقطب
ببهكنة تحت الطراف المعمد (١)

فكلاهما – وأمثالهما فتيان البادية – يعيش حياته، بل يحرص عليها ويتمسك بها من أجل هذه المتع التى يراها وسائل لحل مشكلة الفراغ فى حياته ، وتحقيق وجوده الضائع •

من بين هذه المتع يبرز الحب لونا مشرقا زاهيا فى لوحة الحياة الجاهلية ، وهى متعة هيأ لها الفراغ الطويل ، وساعدت عليها فرص اللقاء التى كانت تتاح فى المراعى فى أيام الربيع حين يدب الخصب فى كل شىء فى البادية • وكل من يقرأ الشعر الجاهلى يلاحظ أن المرأة تحتل منه حيزا كبيرا ، فبها تغنى الشعراء ، وفى حبها نظموا كثيرا من شعرهم ، ومنها استمدوا وحيهم ، ولها أفردوا مطالع قصائدهم، حتى أصبحت هذه المقدمات الغرامية تقليدا مقدسا فى القصيدة العربية ، يستهل بها الشعراء قصائدهم، ويقدمونها بين أيدى موضوعاتها الأساسية • واذا كانت هذه المقدمات قد تحولت مع القصيدة العربية فى تاريخها الطويل الى مقدمات تقليدية يسلك فيها الشعراء مسالك أسلافهم ، ولحن مميز يستفتحون به قصائدهم كما كان القدماء يفعلون ، فان الأمر الذى لا شك فيه أنها كانت فى بدايتها ظاهرة طبيعية خلقها ذلك التفاعل الحتمى بين البيئة والحياة •

فقد ظهرت القبيلة وحدة للحياة فى المجتمع الجاهلى • وهى وحدة تقوم على قاعدة متحركة غير ثابتة ، فهى تنتجع مواطن الخصب فى حماها العريض فتنزلها ، وتضرب بها خيامها ، وتطلق ابلها وشاءها وأنعامها فى الأرض الخصبة من حولها ترعى ما فيها

(١) العود : من يعودونه فى مرضه ، ويريد بقيام عوده موته ، والمضاف : المهموم . والمجنب : الفرس . والسيد : الذئب ، والمتورد : الذى يطلب ورود الماء ، والبهكنة : المرأة الجميلة التامة الخلق . والطراف : الخباء .

من كلأ وماء ، ومن خلفها العبيد والامـــاء يتولون أمورها ، ويقومون على شئونها ، ومعهم فتيان وفتيات من أبناء القبيلة وبناتها ، يزجون أوقات فراغهم فى المرعى فى أحاديث شتى ، يبرز حديث الحـــب من بينها ، لأنه الحديث الشـهى المحبب الى نفوسـهم الشابة وقلوبهم الفتية ، وتأخذ خيوط الحب الناعمة تمتد بين القلوب الصغيرة لتؤلف بينها قلبين قلبين . ثم تكون العودة الى مضارب القبيلة ، وفى قلب كل فتى وفتاة قصة حب ناشئة ، تنميها فرص اللقاء التى كانت تتاح من حين الى حين فى أثناء النهار ، وفى الليالى المقمرة ، وغير المقمرة ايضا ، ثم فى المراعى مرة أخرى حين يحل موعد العودة اليها . وتمضى الأيام ، وتدور الفصول ، ويجف المرعى ، ويحـل الجدب ، فتضطر القبيلة الى الرحيل عن منزلها لتنتجع منزلا آخر يتوافر فيه الكلأ والماء ، وتتحقق به فرص الحياة . ويخلف كل عاشق وراءه مواطن حبـــه ، وملاعب صباه ، ودنيا غرامه ، ومنــــازل صبوته وصبابته . وعلى مدار السنة تظل القبيلة فى تنقلها من منزل الى منزل ، استجابة لظروف الجدب والخصب التى يتعرض لها حماها ، مخلفة وراءها آثار نزولهـا واقامتها ، ومعالم رحيلهـــا وظعنها . وتمضى الأيام بالقبيلة فى تنقلها وترحالها ، ووراء كل رحلة ذكريات شباب ضاعت فوق الرمال ، وخلف كل قافلة أحلام غرام تلاحقها ، وآمال حب تتعلق بها ، ومع كل خطوة تخطوها قلب يتصدع ، وكبد تتقرح ، ودموع تسيل .

وعلى طول الطريق فى الحمى الفسيح الذى تتنقل فيه القبيلة تتراءى آثار ديار قديمة ، واطلال منــازل بالية ، ومعالم حياة قد عفت ، وأنس قد استحال وحشة واقفارا ، وقطعان من الظباء والنعـام والبقر الوحشى تروح وتغدو بعد أن خلا لها المرتع . وتثور ذكريات الماضى البعيد فى نفس العاشق ، وتخطر أمام عينيه مواكب حبه القديم ، فاذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الماضية ، ولياليه الخالية ، ويبكى غراما عاش فيه فترة من شبابه ، وحبا عاش له شطرا من حياته .

على هذه الصورة كانت البـــداية الطبيعية لهذه الظاهرة فى المجتمع الجاهلى . ومن هذه البـــداية استلهم الشاعر الأول المجهول المقدمة الطللية الأولى فى الشعر العربى ، وهى مقدمة ضاعت كما ضاعت أولية هذا الشعر . ومن العبث حقا أن نحاول البحث عن هذه الأولية ، فهى محاولة لا يمكن ــ بأى حال من الأحوال ــ أن تتيسر لنا أسبابها . واذا كانت أولية الشعر الجاهلى قد ضاعت ، فمن الطبيعى أن تضيع أولية هذه الظاهرة الفنية معها . فالبحث عن هذه الأوليات كالضرب فى صحراء مجهولة لا معالم بها ، لأنه بحث فى عصور ما قبل التاريخ الأدبى . وانما تبدأ معالم الطريق تتضح منذ أواخر القرن الخامس الميلادى وأوائل السادس فى الفترة التى عاصرت حرب البسوس ، وهى الحـــرب التى ارتبطت بهـا البداية الثابتة اليقينية للعصر الجاهلى الأدبى . وهى بداية تتراءى لنا ــ من خلال قصائد شعراء هذه الفترة ــ ناضجة مكتملة ، مما يؤكد أنه قد سبقتها محاولات كثيرة وتجارب متعددة لبناء القصيدة العربية وارساء قواعدها وتقاليـــدها الفنية التى استقرت لها بعد ذلك(1) ، أما تلك الانحرافات فى الوزن والقافية التى نراها فى بعض قصائد هذه الفترة ، فانها لا تغير من هذه الحقيقـــة شـــيئا ، فهى انحرافات قليلـــة ونادرة(2) ، وهى ــ فى وضعها الدقيق ــ ليست من نتاج مرحلة المحاولة والتجربة ، وانما هى من آثار هذه المرحلة ورواسبها . وقديما لاحظ الجاحظ ــ بحق ــ أن الشعر العربى « حديث الميلاد صـــغير السن » ، وأننا لا نستطيع أن نرجع به الى أكثر من مائتى عام قبل الاسلام على أبعد تقدير (3)

فى هذه الفترة من تاريخ العصر الجاهلى وصلت الينا القصيدة العربية وقد اكتملت لهـــا تقاليدها ومقوماتها الفنية ، ومن بين هذه التقاليد تلـــك المقدمات الطللية التى جرى أكثر شعراء هذا العصر على أن يستهلوا بها قصائدهم . وبدأنا نسمع ــ لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ــ عن واحد من أولئك الشعراء المجهولين الذين شاركوا فى وضع تقاليد هذه المقدمات ، وذلك فى اشارة عابرة وردت فى شعـــر أمرىء القيس الذى يمثل الطليعة المبدعة من شعراء مرحلة البداية الناضجة حيث يقول :

(1) انظر مقدمة Lyall لكتابه :
Translation of Ancient Arabian Poetry (London, 1930).

(2) انظر القسم الاول من الفصل السادس من كتاب الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى (دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٠)

(3) « فاذا استظهرنا الشعر وجـــدنا له الى ان جاء الاسلام خمسين ومائة عام ، واذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام » (الحيوان ٧٤/١ طبعة الحلبى بالقاهرة) .

عوجا على الطلل المحيـــل لأننـــا
نبكى الديار كما بكى ابن خذام (١)

ولكن هذه الاشارة العابرة لا تتقدم بنا اى خطوة فى طريقنا ، بل نظل معها فى نفس الدائرة المسحوبة فى التيه الغامض المجهول ، فلسنا نعرف شيئاً له أهميته عن « ابن خذام » هذا ، فأقصى ما وصل الينا من امره ماحدثنا به السيوطى (٢) من انه «رجل من طيء لم نسمع شعره الذى بكى فيه ولا شعرا غير هذا البيت الذى ذكره أمرؤ القيس » . وقد ادعى ابن الكلبى ـ فيما يرويه عنه ابن قتيبة (٣) ـ ان اسـمه امرؤ القيس أيضا ، ولكنه « امرؤ القيس ابن حارثة بن الحمام بن معاوية » ، وقال عنه انه « أول من بكى فى الديار » ، واستدل على كلا الادعاءين ببيت امرىء القيس فى رواية أخرى له يقول فيها :

يا صاحبى قفـا النواعج ســاعة
نبكى الديار كما بكى ابن حمـــام

وكلا الادعاءين لا يتقدم بنا أيضا أى خطوة فى طريقنا ، فقد رفضنا الاطمئنان الى هذه الأوليات ، من ناحية ، كما أن هذا الاختلاف حول الاسم ورواية البيت لا يغير من الأمر شيئا ، من ناحية أخرى ، فمثل هذا الاختلاف طبيعى فى الشعر القديم ، وهو أكثر طبيعية بالنسبة لشاعر مجهول ، بل ـ فى الحقيقة ـ لمجرد اسم مجهول .

والواقع أن هذا الذى تحدث به القدماء ، سواء ذهبوا مذهب أبى عبيدة من أنه ابن خذام أم ذهبوا مذهب ابن الكلبى من أنه ابن حمام (٤) ، لايعنينا فى شىء ، لأننا ـ ببساطة ـ لا نستطيع أن نقف مطمئنين فوق أرض تهتز من تحت أقدامنا . وانما الذى يعنينا حقا هو أن امرأ القيس أشار فى بعض شعره الى شاعر قديم ـ أقدم منه ـ وقف على الأطلال وبكى الديار ، مع ملاحظة ـ وهذه مسألة مهمة ـ ان البيت الذى وردت فيه هذه الاشارة من شعر امرىء القيس الموثق الذى يطمئن اليه الباحثون ، فهو من قصيدة اتفق

(١) لاننا ـ بفتح اللام ـ بمعنى لعلنا ، وبها يروى البيت أيضا .

(٢) المزهر ٢/٢٩٥ (طبعة الرافعى بالقاهرة)

(٣) الشعر والشعراء /٥٢ (طبعة ليدن)

(٤) انظر فى هذا الاختلاف ابن قتيبة : الشعر والشعراء /٥٢

الاصمعى والمفضل الثقتان على روايتها (١) . فالمقدمة الطللية ـ باعتراف امرىء القيس نفسه ـ قديمة ، بل هى ـ فى اغلب الظن ـ موغلة فى القدم ما دمنا قد انتهينا الى أنها ارتبطت فى بدايتها الأولى المجهولة بتلك الظاهرة الطبيعية التى خلقهـا ذلك التفاعل الحتمى بين البيئة والحياة . وهى ـ من أجل ذلك ـ مقدمة بدوية خالصة ظهرت عند شعراء البادية ، لأنها تعد طبيعى ـ لا يمكن أن تظهر عند شعراء المدن الذين تختلف حياتهم الاجتماعية المستقرة عن حياة سكان البادية المتحركة .

●

ولسنا نريد أن نذهب فى تأويل بيت امرىءالقيس الى حد القول بان المقدمات الطلليه فى شعره انما هى تقليد لمن سبقه من الشعراء المجهولين ، فما من شك فى أن امرأ القيس انما كان يصدر فيها عن واقعة مادية يعيش فيه دون أن يمنـع ذلك من استغلاله التقاليد الفنية التى استقرت فى هذه المقدمات عند هؤلاء الشعراء المجهولين الذين كان يعرفهم هو ويروى شعرهم بدون شك . وليس من اليسير ـ على كل حال ـ أن نفترض أن ظاهرة التقليد بدأت مبكرة عند شعراء الطليعة المعاصرين لمرحلة البداية الناضجة . ولكننا لا نكاد نتقدم الى أواخر العصر الجاهلى حتى نحس ـ من عبارات الشعراء وأساليبهم ـ اننا دخلنا فى مرحلة التقليد ، بل ان عنترة وزهيـــر بن ابى سلمى ، وهما من الشعراء الذين عاصروا حرب داحس والغبراء التى دارت رحاهـا فى أواخر هذا العصر ، يصرحان فى بعض شعرهما بهذا التقليد ، فيستهل عنترة المقدمة الطللية لمعلقته بهذا البيت الذى يصرح فيه بأن القدماء لم يتركوا له شيئا جديدا يأتى به :

هل غادر الشعراء من متـــــــردم
أم هـل عرفت الـــدار بعد توهـــم

ويعترف زهير ـ فى غير تردد أو تساؤل ـ بأن الشعر فى عصره أصبح تكرارا وترديدا لما قاله القدماء ، فيقول مقررا هذه الحقيقة الفنية :

ما أرانا نقـــول الا معـــارا
أو معادا من قولنـــــا مكرورا

(١) انظر ديوان امرىء القيس (تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم) القصيدة رقم ١٥ ـ طبعة دار المعارف بمصر . وانظر فى توثيق هذه القصيدة كتاب الدكتور شوقى ضيف : العصر الجاهلى ـ ٢٤٦ (طبعة دار المعارف ١٩٦٠) .

وهى اعترافات تثير فى اذهاننا سؤالا أعتقد أن الاجابة عنه تلقى الضوء على ما تبقى غامضا من جوانب هذه المشكلة ، فلماذا وجدت المقدمة الطللية هوى فى نفوس الشعراء الجاهليين حتى أصبحت تقليدا فنيا ثابتا يحرصون عليه فى أكثر قصائدهم ؟ وهو سؤال نتولى الاجابة عنه الاجابة عن سؤال آخر وهو : ما الصورة التقليدية الثابتة التى استقرت للقصيدة العربية عند هؤلاء الشعراء ؟

من المعروف أن القصيدة الجاهلية منذ فترة مبكرة من تاريخها اليقينى خضعت لمنهج ثابت ، أو — بتعبير ادق — يوشك أن يكون ثابتا عند أكثر الشعراء الجاهليين • فهى تبدأ — فى أكثر الأحيان — بهذه المقدمة الطللية التى يخرج الشاعر منها الى وصف رحلة له فى الصحراء يعرض فى أثنائها لوصف ما يراه من حيوانها الوحشى ، ثم ينتقل بعد ذلك الى موضوعه الأساسى • وقد اطرد هذا المنهج فى أكثر مطولات الشعر الجاهلى التى تتناول الموضوعات المختلفة ما عدا الرثاء ، فهو وحده الذى خرج على هذا التقليد ، فخلت قصائد الرثاء من المقدمات الطللية ، وهى ظاهرة ستساعدنا كثيرا على تجلية الموقف والاجابة عن السؤال الذى أثرناه منذ قليل •

ومن المعروف أيضا أن مجتمع القبيلة الجاهلية كان يقوم على أساس عقد اجتماعى بينها وبين أبنائها أساسه العصبية(١) ، وأن هذا العقد الاجتماعى فرض على شعراء القبائل عقدا فنيا آخر يجعل من الشاعر لسانا لقبيلته يتحدث باسمها ، ويضع شعره فى خدمة قضاياها السياسية والاجتماعية ، أو — على حد تعبيراتنا الحديثة — يتحول فى ظله الى وسيلة من وسائل « الاعلام » لقبيلته • ومن هنا كانت الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلى شعرا قبليا ينسى فيه الشاعر ذاته ، ويذوب تماما فى شخصية قبيلته (٢)

ومن اليسير أن نلاحظ — فى ضوء هاتين الظاهرتين : ظاهرة المنهج الثابت للقصيدة الجاهلية ، وظاهرة العقد الفنى بين الشاعر الجاهلى وقبيلته — أن القصيدة الجاهلية تنحل الى قسمين اساسيين : قسم ذاتى يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ، ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعالاته ، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء ، والقسم الآخر غيرى يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاء بهذا العقد الفنى بينه وبينها ، أو يعرض فيه للمدح أو الاعتذار على نحو ما نرى عند محترفى المدح وهواته من أمثال النابغة والاعشى وزهير •

●

وواضح أن القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية كان فرصة متاحة للشاعر الجاهلى يستطيع أن يفرغ فيها لنفسه دون أن يخل بالعقد الفنى بينه وبين قبيلته ، او — بعبارة أخرى — يستطيع فيها أن يتخفف من زحمة الالتزامات القبلية التى يفرضها عليه هذا العقد • ومن هنا نستطيع أن نتبين السر فى حرص الشعراء الجاهليين على هذه المقدمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء ، وندرك الدوافع النفسية التى جعلت هذه المقدمات تجد هوى فى نفوسهم • فهذا القسم الذاتى من القصيدة الجاهلية هو الفرصة التى أتاحها للشاعر الجاهلى أسلافه المجهولون ليحقق فيها وجوده الضائع فى زحمة الالتزامات القبلية •

ففى ظلال هذا العقد الفنى عاش الشاعر الجاهلى مشدودا الى عجلة قبيلته ، دائرا فى فلكها الذى يدور فيه سائر أبنائها ، ان غوت غوى ، وان رشدت رشد(١) ، خضوعا لالتزامات العقد الاجتماعى بينه وبينها ، ووفاء لرابطة العصبية القبلية التى تربط بينهما ، فلم يكن هناك بد من أن يحاول الشاعر النفاذ من وراء هذا الستار القبلى ليصل الى أعماق نفسه ، يستشفها ، ويعبر عنها ، ويصور ما يدور فيها من مشاعر ذاتية • وهى محاولة استطاع أن يحققها عن طريق هذه المقدمة وما يتصل بها ، أو — بعبارة أخرى — عن طريق هذا القسم الذاتى من قصيدته • وبهذا نستطيع أن نضع هذه المقدمة فى وضعها الطبيعى من القصيدة الجاهلية ، ونفسرها تفسيرا واقعيا مرتبطا بطبيعة البيئة التى ظهرت فيها من ناحية ، وطبيعة الحياة الاجتماعية التى عاشت فى ظلها من ناحية أخرى ، دون أن تتكلف فروضا

(١) انظر الفصل الثالث من كتاب « الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى » للباحث (طبعة دار المعارف ١٩٥٩) •

(٢) انظر للباحث « الشعر الجاهلى بين القبلية والفردية » فى العدد ١٦ (ابريل ١٩٥٨) من «المجلة» •

(١) وهل أنا الا من غزية ان غوت
غويت وان ترشد غزية ارشد
(دريد بن الصمة فى حماسة ابى تمام بشرح التبريزى ٢/٣٠٦ المطبعة التجارية)

ابعد ما تكون عن طبيعة هذه البيئة وهذه الحياة ، أو نتعسف تفسيرات نسلك من أجلها سبلا غريبة أبعد ما تكون عن نفسية الشاعر الجاهلي • وهو تفسير يؤكده تتبعنا للمجال الموضوعي الذى كانت تدور فيه هذه المقدمة • والاتجاهات التى اتجهت اليها •

فمن المعروف أن المقدمة الطللية لم تكن الصورة الوحيدة لمقدمات القصائد الجاهلية ، وانما كانت هناك صور أخرى لهذه المقدمات ، وان تكن المقدمة الطللية أكثرها شيوعا وانتشارا ، وأقربها الى نفوس الشعراء الجاهليين • فهناك مقدمات غزلية خالصة لا صلة لها بالأطلال على نحو ما نرى فى مقدمة الأعشى لمعلقته « ودع هريرة » ، وهناك مقدمات خمرية يفرغ فيها الشاعر لحديث الخمر والشراب على نحو ما نرى فى مقدمة عمرو بن كلثوم لمعلقته المشهورة ، وهناك مقدمات فروسية يتحدث فيها الشاعر عن فروسيته وما يدور بينه وبين صاحبته من حديث حولها على نحو ما نرى عند عروة بن الورد وحاتم الطائى ، وهناك مقدمات فى البكاء على الشباب الضائع والحسرة على أيامه الخالية على نحو ما نرى عند عمرو ابن قميئة وسلامة بن جندل ، وهناك مقدمات تدور حول زيارة طيف الحبيبة البعيدة لصاحبها فى احلامه على نحو ما نرى فى قافية تأبط شرا المفضلية «ياعيد مالك من شوق وابراق » •

ومن الواضح أننا نستطيع أن نرد هذه الاتجاهات كلها الى ثلاثة دوافع أساسية : المرأة ، والخمر ، والفروسية • ومن الواضح – مرة أخرى – أنها هى نفسها متع الحياة الجاهلية التى كان فتيان العرب يعيشون لها ويحرصون عليها ، بل يحرصون على حياتهم من اجلها ، أو هى – بعبارة أخرى – الوسائل التى حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ فى حياتهم ، والتى أشرنا اليها فى صدر هذا الحديث • فاذا لاحظنا أن هذه الاتجاهات ارتبطت فى كثير من قصائد الشعر الجاهلى بحديث الخروج الى الصحراء للرحلة أو الصيد ، وهى متعة أخرى من متع الحياة الجاهلية أو وسيلة أخرى من وسائل حل مشكلة الفراغ ، اتضح لنا الموقف تماما • فهذا القسم الذاتى من القصيدة الجاهلية : مقدماته باتجاهاتها المتعددة ، وما يتصل بها من حديث الصحراء ، انما هو – فى حقيقة أمره – محاولة لاثبات وجود الشاعر الجاهلى أمام مشكلة الفراغ فى حياته ، وهى مشكلة لم يجد حلا لها الا عن طريق هذه المتع التى لم يجد مكانا للتعبير عنها فى زحمة الالتزامات القبلية الا فى مقدمات قصائده سواء أكان هذا التعبير تشبثا بها كما نرى فى المقدمات الغزلية والخمرية ومقدمات الفروسية ، أم كان تشبثا بذكرياتها كما نرى فى مقدمات الأطلال والبكاء على الشباب والتحسر على طيف الحبيبة التى تذهب به اليقظة • ومن هنا كان طبيعيا جدا أن تخلو قصائد الرثاء من هذه المقدمات، لأن مقامها ليس مقام لهو أو متعة ، ولأن الموت الذى يتحدث عنه الشاعر قد وضع حلا نهائيا لمشكلة الفراغ التى كان يحاول بوسائله المختلفة أن يجد حلا لها ، وهى وسائل لم يعد لها مكان فى هذه القصائد •

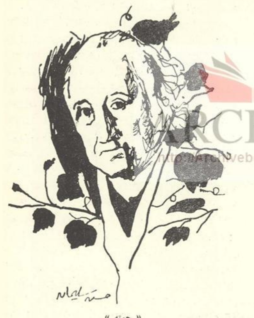
جوته والمعلقات

بقلم الدكتورة
نبيله إبراهيم سالم

ما يزال شعر الشاعر الكبير « جوته » يكشف لقرائه بين الآونة والأخرى عن عواطفه الجياشة التى كانت تثيرها تجاربه ،وتجارب الناس ، سواء هؤلاء الذين يعيشون معه ، أم هؤلاء الذين تفصل بينه وبينهم قرون سحيقة ، ولا يربطه بهم سوى قراءاته الواسعة عنهم .

وقد كان جوته يسمع عن العرب البدو ويحبهم . وقد دفعه هذا الى قراءة ادبهم وتاريخهم . ولما كانت المعلقات هى أقدم الشواهد الأدبية التى تعكس حياة العرب البدو وطبائعهم فى صراحة تامة ، فقد عكف جوته على دراسة المعلقات عن طريق الترجمات المختلفة . بل ان هذا دفعه الى مزيد من الاطلاع على الأدب العربى والى تعلم اللغة العربية .

ففى عام ١٧٨٣ ظهرت ترجمة الباحث الانجليزى « وليم جونس » للمعلقات . وسرعان ما وصلت هذه الترجمة الى أيدى جوته ، فعكف على قراءة هذا التراث الأدبى . ومن ثم فقد أخذ اعجابه بهذا التراث يتزايد ، الى درجة أنه عكف على ترجمة أول معلقة الى الألمانية ، وهى معلقة امرىء القيس . وقد صرح هو بذلك فى خطاب أرسله الى صديقه « كارل كنيبل » فى الرابع عشر من نوفمبر سنة ١٧٨٣ ، اذ قال له : « لقد نشر « جونس » الذى عرف باهتمامه البالغ بالشعر العربى ، نشر المعلقات او القصائد السبع الطوال للشعراء السبعة الكبار ، مترجمة الى اللغة الأنجليزية . ولقد أخذنا على



« جوته »

عاتقنا ان ننقل هذه القصائد الى اللغة الالمانية حتى يطلع عليها الشعب الألمانى . وعلى ذلك فسوف تكون هذه الترجمة فى متناول يدك قريبا » . ومنذئذ أخذ جوته فى عزم بالغ فى ترجمة معلقة امرىء القيس او على الأحرى ترجمة جزء كبير منها .

ولعل هذا هو أول شاهد على مدى اهتمام جوته بالمعلقات . وهناك شواهد أخرى نستخلصها من

« الديوان الشرقى للشاعر الغربى » . فقد ذكر فى الجزء الخاص بالعرب الذى كتبه فيما بين ٢٤ ديسمبر عام ١٨١٨ ، ٧ يناير سنة ١٨١٩ أن « العرب يمتلكون كنزا ادبيا رائعا يتمثل فى المعلقات. وهى أشعار ألفت قبل عصر محمد وكتبت بحروف من الذهب ، وعلقت على ابواب الكعبة . وهى تكشف عن حياة — العرب الرحل — الذين طالما نشأت بينهم الحروب نتيجة الصراع المتبادل بين القبائل . واما الموضوعات التى تتحدث عنها ، فهى التغنى بمجد القبيلة ومجد أجدادها وبشجاعتها ، والدعوة الى الأخذ بالثأر من أعدائها ، تلك الدعوة التى يلطفها شعر النسيب والتغنى بالكرم والأخلاق الحميدة . على أن هذه القصائد نادرا ما تكشف القناع عن ديانة واضحة ، فى الوقت الذى تكشف فيه القناع عن أحوال العرب الأخرى » .

ولم يكتف جوته بقراءة المعلقات عن الترجمة الانجليزية ، ولكنه رحل الى مدينة هيدلبرج التى اشتهرت فى ذلك الوقت بالدراسات الاستشراقية ، تلك التى كان يشرف عليها الأستاذ المستشرق باولوس . فقضى جوته وقتا طيبا بصحبة هذا الأستاذ ، وبجانب مكتبة قسم الدراسات الشرقية. وهناك اطلع جوته عن طريق الصدفة على الترجمة الألمانية للمعلقات التى قام بها المستشرق انتون تيودور هارتمان مع دراسة وافية لحالة العرب الاجتماعية والخلقية . وقد دفعه هذا العمل الأدبى لأن يزداد قربا من الاحساس بالروح العربى ، الأمر الذى كان له أثر واضح فى انتاجه الأدبى . ولا يتمثل هذا الأثر فى تلك الترجمات التى قام بها لبعض أشعار المعلقات فحسب ، وانما يتمثل اكثر من ذلك فى شعره الخاص ، وهذا ما نحاول تبيانه فى هذا البحث . ونود أن نشير فى هذا الصدد الى ثلاث قصائد : قصيدة « دعنى ابك » ، وقصيدة « الهجرة » ، وقصيدة «القافلة» . كما نشير كذلك الى اشعاره المتدفقة فى « تحية ضيف » . ونحاول الآن أن نقدم ترجمة لفقرات من كل قصيدة ، مع ذكر ظروف تأليفها .

دعنى أبك

دعنى ابك
وقد أسدل الظلام على سدوله
فى تلك الصحراء التى لا نهاية لها
واتقفى أيتها القوافل ، ويا ايها الحداة
ترفقا بذلك الساهر الذى يقف وحيدا
يعد الأميال التى تفصله عن زليخة
ويرقب تلك الطرق الطويلة الملتوية
دعنى ابك .. فليس فى البكاء عيب .
فكم بكى اخيل حبيبته بريزايس
وكم بكى اكسركس جيشه المندحر
وكم بكى الاسكندر حبيبته التى انتحرت
دعنى ابك ..
فالبكاء ينعش الأرض العطشى
ويكسبها النضرة والحياة .

ولا يخفى على القارىء ان هذه الأبيات تحكى مطلع النسيب فى المعلقات وفى غيرها من القصائد العربية . فالشاعر يقف وحيدا فى جوف الفلاه ، وقد أسدل الليل عليه استاره وهو يستوقف الحداة وقوافلهم ليستعين بهم على البكاء . وربما عيب عليه البكاء ، اذ ليس للرجال أن تبكى ، ولكنه يرى ان البكاء يحق للرجال فى مواقف الوداع الحزينة . كما أن الدموع من شأنها أن تروى الأرض العطشى ، فتحيا بهذا الارتواء .

ولم يكن الشاعر متكلفا هذا الموقف ، موقف الوداع ، ولكنه قال هذه الأبيات بعد ان قضى اياما قصيرة جميلة عام ١٨١٥ مع محبوبته ماريانا فى مدينة هيدلبرج . وكان عليه بعد ذلك أن يودع ماريانا وداعا لا لقاء بعده . وكم كتب جوته فى هذا الفراق من أشعار ، ولكنه كان يستحضر وقت كتابة هذه القصيدة ، مواقف الشعراء البدو الذين طالما اضطرتهم قسوة ظروف الحياة الى مفارقة محبوباتهم . ولما كان الشاعر قد احب هؤلاء الشعراء ، واحب صدقهم فى التعبير عن عواطفهم ، فقد شاء أن يستلهمهم الوحى حينما تغنى بفراق محبوبته . وكان شعره نتيجة لذلك مقلدا لنسيب البدو ، راسما الصورة المألوفة لمواقف الفراق عند شعراء العرب القدامى ، تلك الصورة التى طالما عبروا بها عن تجربة الفراق القاسية فى قلب الصحراء الحزينة .

واذا حاولنا ان نبين أثر المواقف الشاعرية التى عاشها العرب فى شعرهم ، فى قصيدة جوته ، فاننا لن نصادف فى ذلك كبير مشقة . فالشاعر يتخيل انه يقف وحيدا فى الفلاة وقد احاط به الظلام من كل جانب . ويقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى

والشاعر يستوقف الحداة والابل ليطلعهم على حاله وما صنع به الفراق . وبالمثل يستوقف امرؤ القيس وغيره من شعراء المعلقات أصحابه ليصف لهم ما صنع به الفراق :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والشاعر يدافع عن موقفه وهو يبكى ، اذ أن البكاء غير مألوف الرجال ، وبالمثل يقول امرؤ القيس:

وقوفا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وهكذا نستطيع ان نقول ان كل موقف شاعرى تغنى به الشاعر جوته ، ليس سوى صدى لاعجابه بالتجارب العاطفية التى تغنى بها الشعراء العرب القدامى .

قصيدة الهجرة

الشمال والغرب والجنوب فى قتال
عروش تهوى وممالك تزول
فلتهرب انت الى الشرق
حيث رياح الصبا الهادئة
وحيث الحب والشراب والمغنى
تعيد اليك صباك الذى تولى

•

هناك فى كل مكان
اعيش مع القوافل والرعاه
واحنى معهم راسى للصلاة
واقرأ مثلهم تعاليم الاله فى الرمال
ولا احطم راسى بالأفكار الفلسفية العقيمة

•

هناك .. حيث يقدسون الآباء
ويرفضون الخضوع لسلطان اجنبى
وحيث التفكير محدود والايمان عميق
وحيث تقدس الكلمة
لأنها تخرج من فم الانسان

•

هناك أختلط بالرعاه
وانتعش بنسيم الواحات
وانتقل مع القوافل
وهى تحمل الخمر والتمر
واهبط فى كل بقعة من البقاع
من الصحراء الى المدن

ان كنتم تحسدوننى على هذا الأمل
او تأبونه على
فلتعرفوا أن كلمات الشاعر
تظل تطرق ابواب الجنة
سعيا وراء حياة الأمل والجمال ..

ويحمل مخطوط هذه القصيدة تاريخ كتابتهاوهو الرابع والعشرون من شهر ديسمبر سنة ١٨١٤ . والشاعر يتخيلانه راحل منبلاده الى بلاد الشرق، وسرعان ما وصل الى بلاد العرب . ومن ثم فهو يعبر عن سعادته ببقائه بين البدو الرحـل ، راحلا حيث يرتحلون معتنقا طريقتهم فى الحيـــاة ، بل ديانتهم .

عن احساساتهم فى صراحة وانطلاق . هذا فضلا عن ان لغتهم ، بسبب افتقارها الى الأفكار المجـردة ، تعبر فى صراحة عن عواطفهم المتأججة فى نفوسهم . انهم شعراء الطبيعة الــذين لم يشغلوا انفسهم بنواحى التفكير العلمى » .

هذه الحياة الساذجة التى تتمسك بتقـــاليد موروثة ، والتى كانت تفيض بالعواطف المتجـددة والعلاقات الانسانية الوثيقة ، هذه الحياة هى التى كان الشاعر يود ان يعيشها . انها حيـــــاة الحب والبساطة والتفكير المحدود كما يقول الشاعر ، وكما قال هارتمان .



ولم يكتسب الشاعر هذا الحب والتقدير لحياة العرب الا من خلال قراءاته الدائبة لأدبهم وتاريخهم. وقد سبق ان ذكرنا أن الشاعر قد قرا ترجمـــة هارتمان للمعلقات ، وما افاض به هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية والاجتماعية . وممـا كتبه هارتمان على سبيل المثال مما قد يكون له أثر فى قصيدة جوته هذه ، قوله : « والشىء الــذى لا يغيب عن الذهن ، أن شعراء المعلقات كانوا رعاة متنقلين . وقد كانت تجاربهم تبعا لذلك محدودة . ولما كان العرب يعيشون فى المرحلة الحضــــارية الاولى ، ولما كانت اجنحة خيالهم لم تتكسر بعد ، فلم تكن هناك حواجز تحول بينهم وبين التعبير

قصيدة القافلة

من أين جاءك هذا الاحساس الغريب
وكيف تدفق الى نفسك ؟
أم التخبط فى الحياة
اكتسيت تلك الشعلة المتلظية ؟
أم ان تلك الومضة الأخيرة من النار المحترقة
هى التى اكسبتك التفاؤل من جديد ؟

●

لست أود ان اخدعكم
فربما كانت لهيبا احترق بناره
جاءنى من بعد لا نهاية له
من محيط النجوم البعيد

ولكننى لم افقد نفسى
فقد ولدت من جديد .

●

التلال تكتسى
بهذا الحشد من القطيع
تحدوها الرعاه
فى تلك الأزقة الضيقة
اناس يمتلئون سكينة وحبا
الى درجة اننى اعشقهم واحدا واحدا

●

وفى تلك الليالى الصافية
يبصرون الغريب يتهددهم
عندئذ ترغو الابل
رغاء يملأ الأرواح والآذان
ثم يقودون أسراهم
فى فخر وكبرياء

●

وبهذا تحفل ايامهم
وبهذا تمتلىء حياتهم
انتقال دائب
وهروب أبدى
فاذا لاح لهم سراب
سرعان ما يتلاشى أمامهم
واذا بهم يسعون وراء غيره

وقصيدة القافلة شديدة الصلة بقصيدة الهجرة ، حتى انهـا لتعد استمرارا لنغمتها . ففى قصيدة الهجرة يعبر الشاعر عن أمل يراوده وهو هجرتهمن بلاده الى الصحراء حيث الحياة أكثر انطلاقا وحرية. وهو فى هذه القصيدة يعيش هذه الحيـاة المطلقة مع العرب البدو ، كما يعيش معهم تجاربهم التى تفيض بالحياة والأمل .

والشاعر يتساءل فى بداية القصيدة عن سر هذه الشعلة التى تتقد فى نفسـه ، فأصبح وكأنه يشعر مرة اخرى بحيوية الشباب المتدفقة بعد أن جـاوز الستين . وجواب هذا يتمثل فى هذا الأمل الجديد ، وهذا السعى وراء حياة أخرى تغـاير تلك التى عاشها طويلا ، اعنى حياة الانتقـال والمفـاجآت والعواطف المتجددة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر اكتسب هذه الرغبة القوية من خلال قراءاته الدائبة للأدب العربى الجاهلى . ثم قويت هذه الرغبة حينما قام صديقه وليم مايستر بتجوال طـويل ، وكتب بعد ذلك كتابا يصف مغامراته فى البـلاد الغريبة ، مشجعا حياة الرحلة ، ناعيا على الـذين سكنوا الى الراحة والاستقرار . وقد صادف هذا الكتاب هوى فى نفس الشاعر ، فأصبح يتمنى لنفسه حياة جديدة يعيشها مع العرب البدو فى قلب الصحراء المترامية الأطراف . والغريب أن الشاعر لم ينظر كغيره الى حياة العرب الاجتماعية بوصفها حياة همجية بعيدة عن التحضر . ولكنه نظر اليها بوصفها الحيـاة الاجتماعية الكاملة . فالقبيلة وحدة واحدة تعتز بكرامتها وتفخر بحريتها وتأبى الخضوع لأجنبى ، وان دفعت دمها ثمنا لذلك . ولهذا فان الشـاعر يصورها منتصرة تقود أسراها فى فخر وكبرياء .

قصائده فى ((تحية ضيف))

والضيف هنا ليس سوى الشاعر نفسـه الذى احس لأول مرة انه مقبل على سن الشيخوخة ، ومن المتوقع لذلك أن تعبر هذه القصائد عن أحاسيس شاعر يودع عهدا مليئا بالتجارب ، ويستقبل آخر يعيش على ذكريات هذه التجارب . على ان القارىء قد يتساءل عن علاقة هذه القصائد بالمعلقات . وهنا يتحتم علينا ان نرجع الى ما كتبه جوته فى يومياته فى الزمن الذى يتفق مع كتابة هذه القصائد . لقد بدا جوته فى كتابة هذه الأشعار منـذ عام ١٨١٦ . وفى هذا العام كان الشاعر منصرفا ــ كما يذكر فى يومياته ــ الى دراسة معلقة زهير بن أبى سلمى . وهذه هى المرة الأولى التى يرد فيها ذكر اسـم الشاعر زهير بين شعراء المعلقات . ومن المعـروف ان معلقةزهير تنفرد عن سائر المعلقات ، بأن جـزءا كبيرا منهـا ينحصر فى حكم شيخ يستقبل عامه الثمانين ، الأمر الذى يدعونا الى افتراض تأثير هذه المعلقة فى اشعار جوته فى «تحية ضيف» ، وبخاصة ان جوته لم يسبق له أن بكى عهـد الشباب فى قصائده التى سبقت تلك القصائد مباشرة ، مع انه كان قد جاوز الخامسة والستين من عمره . بل اننا رأيناه على العكس يفيض بحيوية الشباب وتفاؤله ، فهو اما محب متغزل ، واما راغب فى حياة جديدة مليئة بالمغامرات . وقد يكون فى هذا الافتـراض بعض التعسف ، ولكننا نرى كذلك من جهة أخرى أنه من المستحيل ان يقرأ الشاعر شعر زهير قراءة الدارس المعجب ، دون ان يترك هذا أثرا فىنفسه ، وبخاصة واننا قد رأينا مبلغ تأثير شعر المعلقات بصفة عامة فى شعر الشاعر .

على أنه من المبالغ فيه كذلك أن نجزم بأن هـذا الاحساس قد تفجر فى نفس جوته لأول مرة نتيجة قراءته لمعلقة زهير . والأرجح أن هذا الاحساس كان يعتمل فى نفس الشاعر ، وأن معلقة زهير صادفت لذلك هوى فى نفسه ، فضاعفت من هذا الاحساس .. هذا هو الاحتمال الأكبر الذى تؤيده المواقف المختلفة فى حياة جوته ، فى تلك الايام التى كتب فيها تلك القصائد .

•

ففى السادس من شهر يونية عام ١٨١٦ توفيت كرستيانا زوجته . وهنا شعر جوته لأول مرة أنه مقبل على سن الشيخوخة . فحياة الوحدة التى تصورها بدون زوجته كريستيانا وحبيبته ماريانا ملأت نفسه بالاكتئاب والتشاؤم . فاذا اضفنا الى ذلك أنه قد احتفل فى عيد ميلاد تلك السنة بزواج ابنه ، ادركنا مقدار احساس جوتهبهجوم سن الهرم عليه .

والآن نود أن نتبين ما اذا كانت معلقة زهير قد تركت أثرا واضحا فى قصائد جوته هـذه ، وما اذا كان هذا الأثر سلبيا أم ايجابيا . اما الجزء الأول من هذه القصائد فهو يفشى أثرا إيجابيا واضحا ، بمعنى أن الشاعر يبدى مزاجا متشائما من ناحية ، كما هو الحال عند زهير ،ويعبر عن خلاصةتجاربه بحكم تعد صدى لحكم زهير من ناحية اخرى . فاذا قال زهير :

وان سفاه الشيخ لاحلم بعـده
وان الفتى بعد السفاهة يحلم

فان جوته يقول :

اذا ارتكب الشباب بعض الحماقات
فلديهم متسع من الوقت لكى يثوبوا الى رشدهم
أما الهرم ، فلا يحق له أن يكون احمق
فليس فى الوقت متسع لكى يهتدى الى صوابه

واذا عبر زهير عن سأمه بطول عمره فقال :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولا لا أبالك يسأم

او قال :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

فاننا نرى صدى هذا السأم فى أشعار جوته حينما يقول :

احفادك يوجهون اليك السؤال

اننا نود أن نعيش طويلا
فبماذا تنصحنا ؟
فليس فنا أن تصير شيخا
ولكن الفن ان تشرح كيف تحتمل هذه الشيخوخة

على أن التفاؤل سرعان ما استيقظ فى نفس الشاعر مرة أخرى ، فاذا به يطرح التشاؤم جانبا ، ولا يود التعبير عن تجارب حياته بحكم أخلاقية . وانما نجد شعره يفشى رغبة فى حياة المرح والأمل ، تلك التى عاشها فى شبابه ، ويود أن يعيشها بقية عمره . وتكاد هذه النغمة تستغرق الجزء الثانى من اشعاره فى «تحية ضيف» وهنا نستطيع ان نقول انهذا الجزء يفشى أثرا سابيا لمعلقة زهير.

يقول جوته :

كفى افتخارا بالحكمة
وافضل من ذلك ان تستسلم متواضعا للطبيعة الانسانية
فاذا كنت قد ارتكبت أخطاء الشباب
فلماذا لا ترتكب اخطاء الشيخوخة ؟

ومرة أخرى يعبر عن عزوفه عن الاستماع الى الحكم من هؤلاء الذين ملوا الحياة . يقول :

من الرجال المتدينين ومن الحكماء
اود ان استمع الى الحكمة
على الا تطول هذه الحكمة
فان هى طالت ، فان استمع اليها
أليست خلاصة هذه الحكمة
هى أن تعرف الحياة ، وان تتذكر فناءك ؟

وليس الشاعر جوته متشائما مثل زهير ، فيقول كما قال :

واعلم ما فى اليوم والأمس قبله
ولكننى عن علم ما فى غد عم

وانما هو اكثر منه تفاؤلا ، اذ يقول :

الحاضر ما نعيش فيه وان يكن مؤلما
واما من يرى اليوم فى الأمس
فهو يعيش بعيدا عن يومه
وأما من يرى الغد فى يومه
فهذا الذى يعيش مستريحا بعيدا عن هموم النفس

ويقول :

اذا كان الأمس قد مر وانتهى
فتحرر اليوم من اعبائه
ولتأمل فى غد جميل
لا يقل جمالا عن يومك

واما نصيحته التى يوجهها الى الشباب فهى :

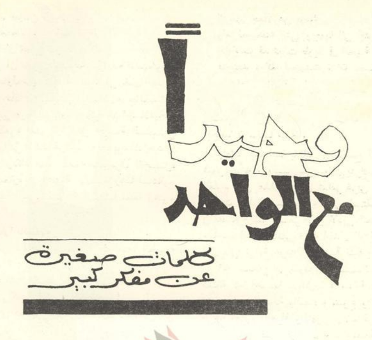
اذا كنت قد تعبت طويلا فى الحياة كما تعبت
فاجتهد ، كما اجتهدت ، ان تحب الحياة .

وبهذا نستطيع ان نقول ان الشاعر قد تأثر بمعلقة زهير ولا شك . فقد اتفق معه فى مزاجه المتشائم فى أول الأمر ، ثم عارضه هذا المزاج واصبح ايجابيا لا سابيا مثله .

ولعلنا استطعنا بذلك أن نوضح اثر المعلقات فى شعر جوته . وليس بغريب ان يترك الشعر العربى القديم مثل هذا الأثر فى شاعر غربى قرأ هذا التراث قراءة مستوعبة ، حتى استقر هذا الشعر فى نفسه ، كما يستقر الأثر الأدبى الخالد فى نفس صاحب الذوق الأدبى ، بله الفنان العبقرى . وليس ادل على قراءة جوته الفاحصة لشعر المعلقات من أنه استطاع ان يدون الخصائص الفنية لكل معلقة كما احسها . قال : « معلقة امرىء القيس تشيع فيها البهجة والبهاء والتنوع والقوة . ومعلقة طرفة تفشى الجراة والتهور والاضطراب النفسى ، وان لم يغب عنها جو المرح . ومعلقة زهير قاسية جادة ، مليئة بالتعاليم الأخلاقية والحكم الجادة . وشعر لبيد طيع وقريب الى النفس ، فاذا تغنى بحبه ، فهو يتغنى بفخر واعتزاز بنفسه ، ويجد ذلك فرصة سانحة لكى يعدد فضائله وفضائل قبيلته حتى يسمو بها الى السماء . ومعلقة عنترة تتسم بالقوة والاحساس بعظمة نفسه . انه يتهدد وكثيرا ما يصيب الهدف بعباراته . وهى لا تخلو من الصور الجميلة والوصف الرائع . ومعلقة عمرو قوية مليئة بعبارات الفخر . ومعلقة الحارث تفشى الاحساس بعظم شأنه وبادراكه لأمور الحياة » .

ان حب جوته للشعر الجاهلى دفعه الى استنكار كلمة « الجاهلى » . فعبارة « الشعر الجاهلى » لا تتفق — من وجهة نظره — بحال من الأحوال ، مع هذا التراث الأدبى الصادق ، الغنى بالتعبيرات والصور الفنية ، والذى يفيض بالعواطف والاحساسات الصادقة .

ولقد كان اعجاب جوته بالشعر الجاهلى دافعا له لان يستمر فى قراءة الأدب العربى ، فقرأ شعرا لشعراء اسلاميين . ولكنه أحس بافتقار هذا الشعر الى العاطفة القوية الصادقة التى عاشها مع الشعر الجاهلى .



بقلم الدكتور
عبد الغفار مكاوى

على الرغم من اننا نلاحظ فى السنوات الأخيرة ما يشبه حركة البعث لفلسفة أفلوطين تتجلى فى نشر اعماله باليونانية نشرا دقيقا محققا، وفى ترجمتها الى معظم اللغات الاوروبية — الا ان افلوطين لم يقدر له ابدا ان يكون من الفلاسفة الذين يقبل الناس على قراءتهم ومناقشة آرائهم والتحمس لافكارهم. ومع ذلك فيكاد كل مثقف أن يعرف شيئا عنه

لم يكن يعير الكلمة المكتوبة — فيما يبدو — ما نعيرها الآن من اهتمام، فلم يخطر بباله ان يمسك بالقلم الا بعد أن تجاوز الخمسين، وعلم فى مدرسته الفلسفية فى روما فى النصف الثانى من القرن الثالث بعد المسيح عشر سنوات. راح يكتب فى عجلة كأنه ملهم او ممسوس، فى خط لا تكاد العين تتبين حروفه. ويظهر أنه شعر بما يشعر به كل من يكتب من خيبة الأمل حين يرى أفكاره الحية قد ذوت فى رداء شاحب من الكلمات المكتوبة. ومن يدرى؟ لعله ندم على ما فعل. فعاش بقية حياته — فيما يروى تلميذه وناشر اعماله فورفيريوس — لا يحتمل ان يسمع احدا يقرا عليه رسائله، ولا يحاول ان يعيد النظر فيها مرة واحدة.

وانتهت الينا هذه الرسائل الساحرة كما نشرها تلميذه فورفيريوس الذى قسم منها اربعا وخمسين رسالة الى ست مجموعات اشتهرت الى اليوم باسم التاسوعات. غير ان افلوطين لم يكتبها على هذه الصورة، بل اغلب الظن انه كتبها فى فيض من الالهام، وتركها بلا فواصل ولا عناوين. وليس مرجع ذلك كما يرى تلميذه ان بصره كان قد ضعف فى اواخر حياته ضعفا شديدا، بل لا بد لنا ان نبحث عن سببه فى طبيعة الموضوع نفسه. فما هو هذا الموضوع الذى سنحاول ان نقترب من حقيقته؟.

أو يردد بعض كلماته المعروفة : الواحد ، الفيض أو الاشعاع ، الذى تصدر به الموجودات الكثيرة من الموجود الواحد الأول ، التدرج الذى يهبط من العقل الى النفس الى المادة ، المادة اصل مبدا الشر ، الفناء والوجد .. الخ . كما يكاد كل من له المام بالفلسفة ان يعرف ان افلوطين قد علم ان مصير النفس التى سقطت عن الواحد هو ان تعود مرة اخرى الى الأصل الأول الذى نبعت منه ، وتتحد معه فى لحظات نادرة من حياتها بما يشبه الوجد والانجذاب – الأمر الذى وفق اليه افلوطين اربع مرات فى حياته ، على نحو ما يروى عنه تلميذه ومؤرخ حياته فورفيريوس .

ولكن هذا التصوير لفلسفة افلوطين لن يفرق كثيرا بينها وبين غيرها من المذاهب الفلسفية المأثورة فى تاريخ الفكر الغربى . حقا انها قد تبدو شيئا مشوقا ، عميقا ، غريبا ، ولكنها ستبدو للقارىء المعاصر ، الذى يفهم عن « الحقيقة » و « الواقع » شيئا مختلفا اشد الاختلاف عما كان يفهمه القدماء عنهما ، وكأنها اثر تاريخى عفى عليه الزمان ، وسكنت فيه نبضات الحياة . وربما كان للقارىء الذى يرى هذا الراى عذره . فأفلوطين هو أعظم الناطقين باللسان اليونانى فى المرحلة الأخيرة من مراحل الفلسفة اليونانية ، اتحدت فيه عناصر هذا التراث الضخم، واينعت ثمرتها الناضجة المتأخرة، وتشكلت فى صورة مذهب شامخ يطل كالمنارة الوحيدة على شاطىء بحرها الزاخر غير المحدود .

من المعلوم ان افلوطين هو الجسر العظيم الذى انتقلت عليه الفلسفة اليونانية الى الفلسفة المسيحية والاسلامية فى العصور الوسطى . كان اتجاهه الى الباطن هو الخطوة الحاسمة الأولى على طريق التصوف الطويل ، وكانت تأملاته فى العلاقة بين العقل وبين الفكرة هى التى جعلته يضع المثل الأفلاطونية فى العقل ، ويمهد بذلك للفكرة السائدة فى العصور الوسطى عن « العقل الالهى » التى ادت فى العصور الحديثة على يد ديكارت الى تصورها عن « العقل الانسانى » الذى ما يزال يحاول الى اليوم – باسم شعارات التقدم المختلفة على مر الأجيال – ان يشكل العالم ويتحكم فيه ويسيطر عليه .

كل هذا معروف مشهور يستطيع القارىء اذا شاء أن يجده فى أى كتاب من كتب تاريخ الفلسفة الكثيرة . ولكن ما نريد ان نتحدث عنه اليوم شىء



آخر ، غريب ، وجديد ، وفريد . وربما لم يكن له دور يذكر فى تاثير افلوطين على العصور التالية ، وربما لم يكن من المستطاع ان يكتب له مثل هذا الدور . فما هو هذا «الشىء» الجديد ؟

يقول عنه افلوطين :

« أما ما هو الواحد الحقيقى الخالص الذى لا يتعلق بشىء آخر سواه ، فهو ما نريد الآن ان نراه ، ان كان ذلك ممكنا على أى نحو من الأنحاء » فما هو هذا الواحد ؟

ربما كان السؤال على هذه الصورة ساذجا أو مجانبا للصواب . فهو يسأل عن « ما » هو الواحد ، بينما يجوز ان يكون الواحد مما لا يقال عنه « ما » . ولكننا سنتركه كذلك الى حين .

يصل افلوطين من الناحية الفلسفية الديالكتيكية، الى فكرته عن الواحد فى معرض سؤاله عن الأصل . والسؤال عن الأصل ، أو المبدأ ليس سؤالا افلوطينيا خالصا . ذلك انه قديم قدم الفلسفة نفسها . بل ان فى استطاعتنا أن نقول انه السؤال الأول لكل متفلسف . لقد حرك الفلسفة اليونانية منذ نشأتها الأولى . ويكفى ان نتذكر ان الفلاسفة الطبيعيين قبل سقراط (طاليس وانكسمندر وانكسمانس) قد فرقوا تفريقا حاسما بين الأصل وبين ما يصدر عنه ، اى انهم راوا ان الموجود او

الشيء يصدر عما لا يتصف بمحـــدودية الشيء والموجود ، تشهد بذلك عبارة انكسمندر المشهورة : « أصل الموجودات هو اللامحدود » . وتتصل هذه التفرقة بين الأصل وبين ما يصدر عنه من موجودات في الفلسفة اليونانية من بعد وبخاصة عند افلاطون ، بينما نجد تلميذه العظيم ارسططاليس يحاول أن يغير من هذه التفرقة ويمهد لضياع ملامحها .

ليست قيمة افلوطين فى انه رجع الى هـــذا التراث الفلسفي الذى ميز بين الأصل وبين ما ينبع عنه ، بل فى انه اخذ هذا التمييز مأخذ الجد فحدده تحديدا حاسما ، واهتم به اهتماما لم يصل اليه مفكر قبله ولا بعده . انه يقول مثـــلا فى احدى رسائله المبكرة :

●

« اما العلة فليست هى نفس المعلول ، ان علة كل شيء ليست شيئا من الأشياء » .

ثم يقول فى احدى رسائله المتأخرة :

« ذلك الذى يصدر عنه كل موجود ، ليس هو نفسه ككل موجود ، بل هو مختلف عنها جميعا » .

هذا المعنى نفسه يتكرر فى مواضع لا حصر لها من كتاباته . والواقع ان افلوطين لا يأتي فى ذلك بجديد . فقد ذهبت الفلسفة اليونانيـــة دائما فى تاريخها الطويل الى ان الكثرة والتعدد هما الصفتان الغالبتان على العالم والموجودات ، وكان من الطبيعى ان يكون الأصل فيها مختلفا عنها ، أعنى ان يكون واحدا وبسيطا . ويتردد هذا المعنى نفسه فى أقدم عبارة فلسفية أثرت عن ابى الفلاســـفة طاليس . فالمشهور عنه انه قال ان الأصل فى جميع الموجودات هو الماء . وليس هذا الماء شيئا اسطوريا ولا هـــو الماء الذى يحدد الكيميائيون معادلته بانها يد ٢ ا والذى ندير الصنبور لنغسل وجوهنا منـــه كل صباح ، بل هو على حد تعبير هيجل « ماء تأملى » اى يستطيع الفكر وحده أن يتخيله فى وحـــدته وبساطته .

قلنا ان ما يميز أفلوطين عن المفكرين من قبـله ومن بعده هو نظرته الحاسمة الى وحدة الأصل وعدم تعدده أوكثرته . وكلمة «الواحد» من الكلمات التى يمكن أن يساء فهمها بسهولة ، ولعـل ذلك الا يكون من قبيل المصادفة ، بل يرجع الى طبيعة اللغة نفسها . ذلك أنه حين يفكر فى الواحد فانما يتصوره على أنه ما ليس بمتعدد ولا بكثير ، اى على انه ذلك « الآخر » المخالف فى طبيعته للعالم ولكل ما يحتويه هذا العالم . وهو حين يحاول أن يصفه يكتشف عجزه فيقول انه لا يمكن ان يوصف لا بالكلام ولا بالكتابة . ولكنه مضطر ان يفكر فيه عن طريق اللغة ــ فقد يكون هناك فكر بلا كلام ، أو فكر لايجد الكلمات التى تعبر عنه ، ولكن لا يمكن أن يكون هناك فكر بلا لغة ــ وهذه اللغة التى يستخدمهـا للتعبير عما ليس فى العالم ولا منه قد جعلت من أجل هذا العالم . واذن فهـــو مضطر بالضرورة الى التعبير عنه بالوسيلة القـاصرة التى لا يملك من وسيلة سواها . وتعجز الكلمة التى يلجأ اليها فلا تستطيع ان تسمى، بل تكتفى بالاشارة الى ما يفلت من كل تسمية ، وتصبح لها وظيفة اخرى غير وظيفتها الطبيعية . انها لم تعد تقربنـــــا مما نسميه بل أصبحت توضح لنا عجزنا عن ايجـاد اسم له . وليس عجيبا بعد ذلك ان يجد أفلوطين نفســه فى موقف من لا يكاد ينطق بكلمة حتى يجـــد نفسه مضطرا الى التراجع عنها وايثار السكوت الخاشع عليها .

●

الوحدة تقابلنا فى كل مكان . كل ما هو موجود فهو واحد . وليس فى الوجود شيء واحد يمكن ان يقال عنه انه متحد مع شيء آخر من جميع الوجوه (حتى الأوراق على الشجرة الواحدة ليس بينهـا ورقة واحدة يمكن ان يقال عنها انها هى نفسهـــا الورقة الأخرى ، كما لاحظ ليبنتس بحق) ونحن لا نستطيع أن نرى شيئا أو نفكر فى شيء الا اذا رأينا على وجه من الوجـوه أنه واحـــد ، وأدركنـــا أنه وحـــدة بمعنى من المعــانى . كل موجـــود فهو اذن واحـد على الدوام . ولكن كل موجـود فى نفس الوقت هو ايضـا كـثير . حتى أبسط مضمونات الفكر ، كالوجود او الوحدة مثلا ، تحتوى دائما على الكثرة . فالنفس مثلا واحدة ، لأنهــا تتلقى هذه الوحدة من « الواحد » وتشارك فيها ، ولكنها فى نفس الوقت كثيرة ، اذ تنطوى على قوى متعددة كالفكر والنزوع والادراك ، تتحد بدورهـا ويؤلف بينها الواحد (٦ ـ٩ ، ١ ـ٢ ص ١٧٣) . واذن فكل ما هو موجود فهو واحد وكثير فى وقت واحد ، أو هو كثرة الفت بينها وحدة . واذا كان هناك ما لا حصر له من الموجودات الكثيرة ، فهناك ايضا ما لا حصر له من الموجودات الواحدة .

كل الوحدات اذن فهى دائما واحدة على نحو نسبى . اى انها ليست واحدة بشكل مطلق ، بل هى واحدة من ناحية وكثيرة من ناحية اخرى .

ولكن افلوطين يفكر فى « الأصل » فيرى أنه واحد مطلق . ولابدأن تكون هذهالوحدةالتى يعنيها شيئا مختلفا تمام الاختلاف عما كان يقصد بها من قبل . انها لم تعد تفهم عن طريق الايجاب ، بل عن طريق السلب ، فهى بهذا المعنى الجديد ما ليس بكثير . انه يتحدث فى هذا المقام عن « رفض » الكثير أو تجريده ، ويشير الى الرمز الفيثاغورى عن ابوللون أو غير الكثير كما يتحدث عن الهروب من الكثرة والتقسيم . وليست الوحدة هنا مفهوما عدديا – كميا ولا مكانيا – ولا هى بالمعنى الذى نفهمه من الواحد حين نذكر العدد (١) ولا بمعنى النقطة حين نقصد منها العنصر المكون للمكان . ذلك ان الواحد عند افلوطين ليس عنصرا من العناصر المكونة للعالم ، بل هو « الآخر » المختلف عن كل ما هو عالمى أو من العالم .

النقطة والعدد وكل ما هو موجود وكل وحدة يمكن ان تتعدد وتتكاثر . اما الواحد فهو ما يختلف عن كل كثرة ووحدة ، وما لا يمكن ان يتعدد على اى نحو من الانحاء . ذلك انه الواحد الوحيد على وجه الاطلاق . فهو اذن ليس كثرة ولا وحدة على هذا المعنى ، بل هو وراء هذه التفرقة كلها . والواحد باعتباره الأصل فى كل موجود لا يمكن ان يكون هو نفسه موجودا ، أى لا يمكن ان يكون «هذا» (١) ولا «ما» (٢) ولا «ذلك» . وربما أوهمتنا اداة التعريف (الـ ..) التى تضاف الى لفظة الواحد أنه شىء محدد . ولكن الواحد ليس كأى شىء ، فلا هو موضوع ولا هو ذات ، ولا هو موجود نصفه فنقول عنه انه واحد . ذلك ان كل موجود فهو ذو شكل ، وهو بهذه الصفة محدود معين . اما الواحد باعتباره « الآخر » المختلف عن كل ما هو موجود فهو حقيقة لا شكل لها ولا سبيل الى تحديدها او التعبير عنها .

لا بد اذن ان نقول ان الواحد لا يسمى ولا يوصف . ذلك لأن كل اسم أو وصف انما يطلق على شىء ما . ولو شئنا الدقة لما جاز لنا أن نسميه « بالواحد » (ولو ان هذه التسمية هى انسبها جميعا فى راى افلوطين ، ان كان لا بد لنا من الاختيار) (٣) بل ولا أن نسميه بذلك (٤) وهى اكثر اسماء الاشارة نصيبا من الاتساع وعدم التحديد . ولو سرنا فى هذا الطريق الديالكتيكى الى آخره لتبين لنا ان الواحد لا هو كثير ولا هو غير كثير ، وأن كل ما نصفه به فانما يلغى نفسه بنفسه ، اذ اين نجد الكلمة التى تستطيع ان تعبر عما لا سبيل الى التعبير عنه ، او تسمى التجربة التى تحار امامها الأسماء ؟

هل نكون بهذا كله قد ضللنا فى متاهة جدلية لا مخرج منها ؟ ألا يمكن ان تؤدى بنا هذه التأملات او الشطحات الى العدم او ما يشبه العدم ؟ ومن اين لعقلنا الطبيعى المحدود بهذا العالم ان يجد الجناحين اللذين يرفرفان به الى ما ليس من هذا العالم ؟

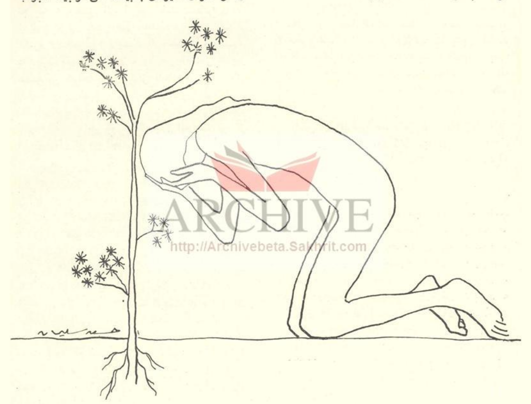
الحق ان افلوطين قد شعر بهذه المخاوف التى تصيب كل من يفكر تفكيرا طبيعيا فهو يقول (٥) : « كلما اوغلت النفس فيما لا شكل له ، وهى عاجزة كل العجز عن الاحاطة به ، لأنها لم تحدد به .. انزلقت وخافت من أن يكون نصيبها هو العدم » . ان ما لا شكل له – وهو مجال الواحد – ليس هو العنصر الطبيعى الذى تسبح فيهالنفس والفكر . ذلك أن ما لا شكل له فلا سبيل الى وصفه أو فهمه ، لأن الخيال لا يستطيع ان يدركه أو يتشبث به . فاذا تجاوزت النفس كل ما هو ذو شكل – اى كل موجود ، اذ لا يخلو موجود من ان يكون له شكل – فلا بد لها ان تنزلق عنه ، ولا بد لها ان ترتجف ارتجافة الرهبة والخوف حين لا تجد امامها سوى العدم والفراغ ، ولا تهتدى الى شىء يمكنها ان تتشبث به . انها ما زالت غفلا لم تجرب ولم تتمرس ، فلا عجب ان تظن ان ما لا شكل له فلا وجود له . ولكن ما لا « وجود » له لا يتساوى مع ما هو عدم . وافلوطين نفسه يسأل فى موضع هام من الرسالة الثالثة (٦) فى سياق حديثه عن القفزة الحاسمة الى الواحد ان كانت قفزة الى العدم (٧) . وهنا يلجأ الى التعبير المدهش حين

(١) تو دي
(٢) ٥ ، ٥ ، ٦ .

(٣) ٦ ، ٩ ، ٥ – ٦ ، ص ١٨٧ .
(٤) اكينو ٦ ، ٩ ، ٣ – ٤ .
(٥) ٦ ، ٩ .
(٦) ٣ ، ٨ .
(٧) توميدين

يقول : « أجل ، انه هو العدم بالقياس الى كل ماهو أصل له ، اذ ما من شيء يمكن أن يقال عنـــه .. لا انه وجـود ، ولا انه جوهـــر ، ولا انه حياة ، اذ هو يرتفع فوقها جميعا » (١)

الواحد المطلق اذن عدم ، لا بمعنى العدم المفتقر الى الوجود ، بل بمعنى ما يتفوق فى القوة والجود والامتلاء على كل ما هو موجود . انه ليس موجودا ، بل هو فوق كل موجود ، على حد تعبير أفلوطين فى ختام الرسالة السادسة (٢) .



فما هو اذن هذا العدم أو هذا الواحـــد ، أو ما نشاء له من أسماء لا تستطيـــع أن تسميه ؟!

ما هذا الذى يفوق كل موجود فى الجود والقـــوة والامتلاء والوجود ؟

القارىء يعرف الآن أنه ما من جواب على هذا السؤال . ذلك أن كل جواب طال أو قصر سيكون بالضرورة على هذه الصورة : انه هـــو (يكون) « هذا » أو « ذاك » . لكن الواحد ليس « هـــذا » ولا « ذاك » ، ولا سبيل الى التعبير عنه بفعـــل « يكون » . فالجواب اذن سيخطىء السؤال ، بل ان كل سؤال سيؤدى بطبيعته الى توجيه الجواب وجهة خاطئة ، اذ ما من سؤال يسأل الا عن موجود على نحو من الأنحاء .

هل نكون بذلك قد أوغلنا فى المتاهة التى لا أمل فى الخلاص منها ؟ أن القارىء قد يغفر لنا عجزنا عن ايجاد الجواب ، ولكن كيف نطلب منه أن يغفر لنا العجز حتى عن توجيه السؤال ؟ ألا نكون بذلك

(١) ٣ ، ٨ ، ١٠

(٢) ٦ ، ٩ ــ فالواحد اذن هو الذى يكفى نفسه بنفسه ويستغنى بنفسه عن كل ما عداه . ذلك لان أصل الاشياء جميعا لا يمكن أن يتوقف وجوده على شىء منها ، بل الاولى أن يقال انها جميعا فى حاجة اليه ، اى الى الخير أو الواحد الذى يحفظ عليها البقاء .

قد خرجنا عن دائرة الفهم البشرى وتهنا فى فراغ يخرس فيه السؤال ويضيع الجواب ؟

ولكن كيف نقترب اذن ممـــا يسميه افلوطين « بالواحد » ؟

ان ما ينطبق على أية فلسفة ينطبق على أفلوطين. فنحن لا نستطيع أن نعزل فكرة الواحد عن السياق الشامل الذى وردت فيه ، ولن يجدينـا التأمل فيها شيئا ما لم نضعها فى الكل الذى يحتويهـا . ان الحجر الواحد لا قيمة له بغـير البيت الذى يكون فيه ، وكذلك الفكرة المفردة لا اهمية لها اذا انسلخت عن البناء الشامخ الذى وضعت فيه .

لا فائدة أذن من التفكير فى « الواحــد » أو « العدم » أو « ما وراء » أو غيرهـا من الكلمات الاثيرة عند افلوطين بمعزل عن حركة الفكر عنده . هذا الفكر يتحرك حركة صاعدة نحو الواحــد ، ويلتزم فى سيره بمنهج أو طريق ، يتدرج خطوة فخطوة الى غايته . هو طريق صاعد متدرج كما قلنا (١) . كل درجة منه تمهـــد للدرجة التى تليها وتسبق الدرجة التى تركتها وراءها . وهذه الدرجاتالمشهورة هى على الترتيب الجســــد (سوما Soma) والنفس (بسيخى Psyche) والعقل (نوس Nous) . وكلما بلغ الفكر درجة منها احس بما يعتورها من نقص ، وشعر بالحاجة تدفعه الى تجاوزها الى الدرجة التى تليهـا على السلم الصاعد . ولكن الى أين ؟ الى الواحد الذى يكفى نفسه بنفسه (٢) ، ولا يحتـــاج الى شيء عـداه . وأى انسـان هـذا الذى يستطيـع أن يصعد الى هناك ؟ لعله ان يكون ذلك الذى رأى كل شيء ، أو كما يقال رأى معظم الاشياء (٣) .

ليس هذا الطريق الصاعد المتدرج شيئا جديدا عند أفلوطين . فالمعروف ان تفكير افلاطـــون فى جوهره تفكير صاعد او كما يقول الفلاسفة تفكير ديالكتيكى . وقد حدد افلاطون معالم هذا الطريق بوجه خاص على لسان «ديوتيما» فى محاورة المأدبة ــ أو المشرب (سميوزيوم) ان شئنـا الدقة ــ فى حديثها عن الطريق الصاعد الى « الجميل نفسه » .

(١) أفلوطين يفضل استخدام كلمة صعود (أناباســـيس Anabasis,)

(٢) تو أوتاركيس «To Autarkis»

(٣) راجع فى الصعود الى الخير أو الاصل الاول بنـــوع خاص الفصل الذى عقده أفلوطين عن الديالكتيك ١ ، ٣ (المجلد الثانى من طبعة هاردر ، ص ٣٥١ ــ ٣٥٩) .

غير أن ما يميز أفلوطين عن افلاطون ، بل ويتفوق عليه فيه ، هو أن « الصعود »عنده هوفى نفس الوقت « رجوع » وعودة الى الأصـــــل أو هو ما سميناه من قبل « بالاتجاه الى الباطن » ، وهو سر اصالة افلوطين وتفرده فى تاريخ الفكر الغربى كله .

هذا الطريق يصعد اذن من درجته الدنيا ، وهى الجسد ، الى درجته العليا ، وهى العقل . ولكن الدرجتين ما زالتا فى دائرة العالم . هنا نصل الى القفزة الحقيقية فى تفكير أفلوطين . فعندما يصل التفكير الى الدرجة الاخيرة فانه يثب الى ما يخرج عن حدود العالم او يعلو عليها ، أعنى الى الواحد المطلق او ما نسميه عادة «بالعالى» (الترانسندنس). يقول افلوطين فى الرسالة السادسة (٤) : «اما اذا وصلت بملكة المعرفة عندك الى اللامحدود ، لانه ليس من هذه الاشياء ، فاستند الى هذه الاشياء نفسها ، ومنها شاهد » . ومعنى هذا ان الحركة الصاعدة لا تبدأ فى الفراغ او الخيال الغامض غير المحدود ، بل ترتكز على ارض هذا العالم ، وتنطلق عن أشيائه وموجوداته .

•

لقد طالما أسىء فهم أفلوطين ، واتهم بعـداوته للجسد واحتقاره للعالم . وتلميذه فورفيريوس هو المسئول عن هذه الخرافات التى رواها عنــه . ألم يقل ان معلمه كان يخجل من جسده ، ويرفض ان يرسمه مصور ، ويضن بسر حيـاته فلا يـبوح لأحد عن وطنه وآبائه » (٥) . غير ان الحقيقـة تختلف عن ذلك تماما . فقد كان أفلوطين يعرف قدر هذا العالم الحسى ، ويتذوق مباهج الجمال والحسن فيه . ويكفى أن نقرأ معا هذه القطعة من رسالته الثانية المتأخرة (٦) التى يقف فيهاموقفا حاسما من الغنوصيين محتقرى الجسد والعالـم .

(٤) ٦ ، ٩ ، ٧ .

(٥) من المعلوم أن أفلوطين ولد فى صعيـد مصر حوالى عام ٢٠٥ م وأنه تعلم الفلسفة فى مدرسة الاسكندرية وبقى بها حتى سن الثامنة والثلاثين ، ثم تركها فى صحبة الحاكم الرومانى جورديان الذى سافر الى الشرق عازما على غزو مناطق نائية بفارس والهند ولكنه قتل قبل أن يحقق شيئا من مشروعه ، فاضطر أفلوطين الى العودة واتجه الى روما حيث أقام فيهـا وأنشأ مدرسة فى عام ٢٥٨ م حتى وفاته فى عام ٢٧٠ م . راجع للاستاذ الدكتور نجيب بلدى : تمهيد لتاريخ مدرسـة الاسكندرية وفلسفتها . طبع دار المعارف .

(٦) ٢ ، ٩ ــ الفصل السادس عشر .

« وكذلك فان احتقار العالم والآلهة الذين فيه »
« والأشياء الجميلة الأخرى ليس هو »
« الطريق الى الخير ... فكيف لأمرىء »
« أن يكون على هذا الكسل فى التفكير والا يؤثر فيه »

« شيء ، حين يرى كل هذا الجمال فى العالم المحسوس »
« وكل هذا التجانس والتوافق المذهل »
« والمنظر المتألق الذى تتيحه الكواكب على »
« الرغم من بعدها ، الا يحس بشيء يختلج فى فؤاده »

« وبالرهبة تستولى عليه وهو يرى كيف ينشأ البديع »
« من البديع ؟ أنه عندئذ لم يفهم هذا العالم ولا رأى »
« العالم الآخر .. اما اذا زعموا ، انهم لا يتأثرون ولا »
« يميزون بين الاجساد »
« القبيحة والاجساد الجميلة التى يرونها ، فانهم لا »

« يستطيعون كذلك أن يميزوا بين الافعال القبيحة »
« والافعال الجميلة ، ولا ان يتبينوا العلوم »
« الجميلة ، ولا ان يبلغوا الرؤية ، ولا الله »

فالطريق اذن الى مشاهدة الواحد يبدأ من مشاهدة هذا العالم الجميل . ولا يتسنى للانسان أن يرى الرؤية الحقة حتى يغوص بكليته فى هذه الارض ، ويملأ عينيه من هذا الواقع المحسوس .

العقل هو الدرجة الاخيرة على سلم الفكر الصاعد . ولا بد هنا من الاشارة الى خطأ شائع يتهم فيه افلوطين بمعاداة العقل . فالواقع انه قد قدر العقل واعلى من شأنه . ولكن تقدير العقل او احتقاره ليسا فى الحقيقة بالامر الاساسى ، فان عظمة افلوطين تكمن فى أنه لم يقف عند هذا العقل على الرغم من تقديره لقوته ، بل تجاوزه الى ما وراءه وحقق ما سميناه بالعلو عليه ، ومضى فى الطريق الصاعد نحو الواحد .

قلنا ان النفس تعلو درجة درجة الى الواحد . وافلوطين يصور هذا العلو فى حديثه عن المشاهدة، وذلك فى رسالته الثالثة الهامة (١) .

(١) ٣ ، ٨ .

ولا يصح أن يفوتنا هنا أن نقول أن المشاهدة (ثيوريا) (٢) تلعب دورا هاما فى تاريخ الفلسفة اليونانية . وبالأخص فى عصرها الذهبى الرائع عند افلاطون وارسطو . والفعل من هذه الكلمة يعنى التفرج فى المسرح والمشاركة فى طقوس العبادة ، فأصبح بعد ذلك يستخدم للدلالة على علاقة الانسان بالحقيقة ، بحيث يكون اسمى ما يصل اليه هو مشاهدتها والتملى منها . وليس غريبا بعد ذلك ان يعود افلوطين الى هذه الكلمة ذات التاريخ الطويل ليصور ارتفاع النفس الى الواحد ، وان يبالغ فى معناها الى الحد الذى تخالف به مفهومها القديم .

فالمشاهدة تكتسب عند افلوطين معنى انطولوجيا (وجوديا) شاملا يفوق بكثير ما كانت عليه عند افلاطون وارسطاليس ، وتصبح شكلا اساسيا للموجود على وجه الاطلاق . فافلوطين يؤكد شمول المشاهدة فى بداية رسالته التى ذكرناها فيما تقدم، وذلك حين يتحدث فى مطلع هذه الرسالة عن التقابل بين الهزل واللعب ، ويذهب الى ان كل سلوك الانسان من لعب الصبى الى جد الرجل ، ومن الفعل الذى يشبع به حاجاته الضرورية الى الفعل الذى يتجه فى حرية الى الباطن انما ينبع من مصدر واحد هو النزوع الى المشاهدة. ويستطرد افلوطين فيعمم هذه الفكرة على دائرة الوجود كلها، بين درجته الدنيا (وهى الطبيعة) (٣) الى الدرجة التى تليها (وهى النفس) (٤) ، الى العقل (٥) . وكل منها تمثل درجة من المشاهدة ، تظل ترتفع على السلم الصاعد حتى تبلغ درجة الاتحاد مع المشاهد ، وتصل الى ما يعبر عنه هذا التعبير المحير الغريب حين يقول : انها هى المشاهدة التى لا تشاهد او الرؤية التى لا ترى ..

يبدأ افلوطين من ادنى الدرجات على السلم الصاعد الى الواحد فيبين ان جوهر الطبيعة الخلاقة (فيزيس) هو المشاهدة . ان عملية الخلق المبدعة التى لا تفتأ الطبيعة تمارسها فى كل لحظة لا يمكن تفسيرها على أساس آلى : « ولكن على الانسان أن يستبعد العمل بالدوافع من عملية

(٢) ثيوريا Nous
(٣) فيزيس Physis
(٤) پسيخى Psyche
(٥) نوس Theoria



الخلق فى الطبيعة . اذ كيف يستطيع الدفـع والضغط ان يبدع هذه الالوان والاشكال البهيجة المتعددة » (١) ، ليست الطبيعة اذن كالعامل اليدوى الذى يصنع شيئا بآلاته وادواته . وهى لا تخلق شيئا بعد شئ بعد امعان فى التفكير لتؤلف بينهـا بعد ذلك فى حدة شاملة . بل الأولى ان يقـال ان الكل هو الذى يسبق الأجزاء فى عمليـة الخلق الطبيعية : « فالطبيعة تبدأ من الأصل وليست فى حاجة الى التفكير » (٢)

مبدأ الفعل الخلاق فى الطبيعة اذن قوة مبدعة ، باقية قادرة على التكوين والتشكيل ، تخرج الكليات والأشكال المشاهدة فيها الى الوجـود . هـذه القوة الخلاقة هى التى يسميها أفلوطين فى بعض الاحيان باللوجوس (كلمة – معنى – عقل) ويرى أن جوهرها هو الرؤية والمشاهدة : « والآن فبقدر ما تخلق (أى القوة الطبيعية) على الدوام ، وتظل متماسكة فى نفسها ، وبقدر ما هى لوجوس ، فان من الممكن أن تكون هى نفسها مشاهدة » (٣) . هذه القوة المبدعة التى تفيض فيضا مستمرا هى فى راى أفلوطين مبدأ كل حياة ، وسر كل وجود . هذا السر هو الذى يسميه بالرؤية أو المشاهدة .

ومع ان الطبيعة تعمل فى صمت ، فان أفلوطين يحاول أن يهدينا الى سرها العظيم ، لا أن يفسره ، فيجعلها تتحدث عن نفسها فتقول :

«واذا سالهـا أحد ، لماذا تخلق ، وكان لديهـا الميل الى الاستماع الى المسائل والحديث اليه فانها

« ستجيبه قائلة : خير لك الا تسأل ، بل ان تفهم أنت »

« نفسك فى صمت كيف اننى انا أيضا اخلد الى الصمت وليس »

« من عادتى الكلام . ولكن ماذا تفهـم ؟ ان المخلوق رؤياى »

« أى رؤيا نتجت عن ماهيتى ، واننى ، وقـد نشأت »

« انا نفسى عن مثل هذه الرؤيا ، مفطورة على محبة الرؤيا »

« والمشاهدة – وان الرؤيا من جانبى تخلق »

« المرئى ، على نحو ما يرسم الرياضيون »





« أثناء رؤيتهم . والفرق اننى لا ارسم ؟ »

« بل تخرج معالم الأجسـام الى الوجـود فى أثناء »

« رؤيتى ، كما لو كانت تتساقط » .

(١) الفصل الثانى من الرسالة السابقة .
(٢) ٤ ، ٤ ، ١١
(٣) الفصل الثالث

ولا بد لنا لكى نفهم هذا الجواب الغريب ان ننتبه الى ان الرؤيا او المشاهدة ليست مجرد تطلع سلبى ، بل انها قد تكون فعلا ايجابيا خلاقا . فالمثل الافلاطونية لا ترى كما لو كانت أشياء ماثلة امامنا — لأن وجودها يختلف عن وجود الاشياء فى العالم الحسى — ولا تتصور كما لو كانت محض خيال أو وهم ، بل هى ترى بفعل فريد من افعال الرؤية والمشاهدة العقلية الخالصة(١) ويأتى افلوطين فيؤكد هذا العنصر الخلاق الكامن فى كل رؤية ، ويذهب الى أن كل ما هو موجود ، من ادنى درجات المادة الى اسمى درجات العقل ، فهو ينشأ عن الرؤية والمشاهدة .

●

الطبيعة تقول للسائل : « خير لك الا تسأل ، بل ان تفهم أنت نفسك فى صمت كيف اننى انا ايضا اخلد الى الصمت وليس من عادتى الكلام » . والطبيعة لا تقول هذا لانها ادنى درجات الحياة واقلها حظا من الوعى والشعور فحسب ، بل لأن سر الطبيعة وسر الحياةلايمكن التعبير عنه بالكلمات وبالتالى لا يمكن أن يكون موضوعا للتفكير . ونسأل افلوطين وما هو السبب ؟ فيجيب لأن السر يرى فى صمت ، لأنه رؤيا . (وربما كان هذا هو الذى جعله يوضح صدور الموجودات عن الواحد عن طريق ما سماه بالفيض او الاشعاع ، أى عن طريق صورة حسية لا عن طريق فكرة عقلية) .

وقد نعود فنسأل : وما الذى يجعل الأشكال والماهيات التى تراها قوة الطبيعة تخرج الى الوجود المادى ؟ فيقول ان ذلك نتيجة ضعف الرؤية لدى الطبيعة . ثم يفسر ذلك بمثال مستمد من السلوك البشرى حين يقول :

« لأن البشر ايضا ، حين يفقدون القدرة على الرؤية ، ينتجون »

« ظلا للرؤية والعقل ، هو الفعل والسلوك »

فالفعل عند افلوطين لا يصدر عن القوة بقدر ما يصدر عن الضعف . وهو يوضح ذلك فيقول :

« ذلك لانهم نتيجة لضعف فىنفوسهم لايستطيعون أن يستسلموا للرؤية »

« بدرجة كافية ، ولأنهم تبعا لذلك عاجزون عن ادراك الصورة المرئية »

(١) انوآين

« رؤية كافية ومن ثم لا يصلون الى حد الرضا »

« والاشباع ، بل يسعون الى مشاهدتها ، لذلك يندفعون »

« الى الفعل ، لكى يروا بالحواس ما عجزوا عن رؤيته »

« بالعقل »

« سوف نجد دائما أن العمل والفعل اما ان يكون ضعفا فى الرؤية »

« أو يكون نتيجة مصاحبة لها . هو ضعف حين لا يجد المرء »

« (شيئا يراه) اكثر من المعمول ، وهو نتيجة مصاحبة لها ،

« حين يكون لديه شىء يراه اقوى من المعمول ويتقدم عليه »

« اذ كيف يتجه الى ظل الحقيقة من يملك »

« القدرة على رؤية الحقيقة ؟ ان الدليل على هذا هو »

« الأطفال الخاملون من الناحية العقلية الذين »

« يعجزون عن التعلم والرؤية ، فينتهون الى الصنعة »

« (تكنيك) والحرفة اليدوية »

ولا ينبغى أن نفهم من هذا أن افلوطين ينكر قيمة الفعل أو يقلل من شأنه ، ذلك أنه لايقصدالا أن يبين أن الفعل وجه من وجوه الرؤية ،أوهو رؤية ضعيفة ناقصة . فالفعل عنده اما أن يكون نتيجة ضعف فى الرؤية ، يحاول به المرء أن يشغل نفسه بشىء مصنوع ماثل الوجود ، لكى يستعيض به عن نقص الرؤية الباطنية لديه ، ويملأ الفراغ الذى يحس به فى نفسه ، واما ان يكون ظاهرة مصاحبة لرؤية النفس ، ناجمة عن فساد أو قصور فيها . ولعل هذا هو السبب فيما ذكرناه فى أول هذا الحديث من ان افلوطين لم يكن يكترث كثيرا بتدوين مؤلفاته ولم يحتمل بعد أن سطرها فيما يشبه الالهام المحموم أن يعيد قراءتها مرة واحدة .

والدرجة التالية للطبيعة هى النفس . فكما أن الطبيعة الخارجية (١) تعد رؤية ضعيفة للقوة الطبيعية الباطنة (٢) ، فان هذه القوة الطبيعية

(١) natura naturata
(٢) natura naturans



تجد كذلك رؤية ضعيفة للنفس الكليـــة ، كما أن هذه النفس الكلية بدورها رؤية ضعيفة للعقـــل الذى يمثل اكمل درجات الرؤية .

رؤية النفس اوفر حظا فى « الباطنيـــة » من الطبيعة ، التى تتبدد رؤيتها فى المادة الخارجية . وكلما ازدادت النفس رؤية ، ازدادت ميـــلا الى الهدوء والسكون ، أى قـل نصيبها من الفاعلية ، لأنها لا تعود تبحث عن شىء خارجها ، بل تستريح فى ذاتها ، حيث تجد هناك كل ما تتوق اليه .

ولكن لما كانت النفس لا تملك المرئى ملكا باطنيا كاملا ، فانها تسعى الى درجـــة أعلى من الرؤية ، وتلك هى درجة العقل المفكر فى نفسه فالنفس اذن تشغل من هذا السلم الصاعد مكان الوسط ، بين اتجاه الطبيعة الى الخارج اتجـــاها كاملا وبين الاتجاه الى الباطن اتجاها تاما عند العقل . فاذا كانت قوة الطبيعة تتبدد عند الرؤية فى عالم المادة الخارجية ، فان العقل يظل مع نفسه فحسب ، خالصا للتفكير الخالص فى نفسه . هنا يتحد الرائى والمرئى ، ويتعانق الفكر والوجود . ان العقل الذى يفكر فى نفسه أو ان شئنا الدقة الذى يفكر نفسه هو الحياة الأولى ، أو هو الحياة التى تهب نفسها الحياة ، أو هو الرؤية الحية .

ولكن هل نصل مع العقل حقا الى أعلى درجات الرؤية ؟ وهل ينتهى السلم الصاعد فلا نجد درجة اخرى نصعد اليها ؟ الظواهر كلها تدل على هذا . فالسلم قد انتهى بالفعل ولكن الشوق الى الصعود ما زال متقدا ، واللهفة الى الارتفاع لم تهدأ .

لا بد اذن من ان نلقى بالسلم بعيدا . ماذا نفعل؟ لم يبق امامنا الا ان نقفز القفزة الأخيرة ، لعلنا ان ندرك الواحد . غير انها ليست قفزة الخيال الجامح ، ولا طفرة العاطفة المتحمسة . فقد مهدت لها ودفعتنا اليها المراحل التى تركناها وراءنا .

كل رؤية تفترض وحدة الرائى والمرئى واختلافهما فى آن واحد . غير ان الوحدة هى الاصل . فليس الأمر فى عملية الرؤية ، مهما يكن نوع وطريقـــة تفسيرها ، أن تكون هناك ذات ترى من ناحيـــة وامامها الموضوع الذى تراه من ناحية اخـرى ثم يتصلان ببعضهما على وجه من الوجوه ، بل الأصح ان يقال ان فعل الرؤية يسبق كل تفـرقة بين الرائى والمرئى ويمكن لهما من الالتقاء . وكلمـــا توثقت الوحدة بين الرائى والمرئى فى الوجـــدان الباطن ، ازداد نصيب الرؤية من « الباطنية » : وكلما نقص حظ الرؤية منها ، كان ذلك دافعا الى الارتفاع الى رؤية اتم .

ولكن لم لا يكون العقل الذى يصـــفه افلوطين بانه هو الفكر الذى يفكر نفسه، والذى تتمثل فيه أكمل وحدة ممكنة بين الرائى والمرئى، لم لا يكون هذا العقل هو نفســه أعلى درجـات الرؤية ؟ الجواب ليس بعيدا . فالعقل وان يكن فى حالة نقيـــــة خالصة مع نفسه ، ولا يفكر فى شىء آخر سوى نفسه ، فانه مع ذلك لا يخلو من الثنائية الكامنـة بالضرورة فى كل تفكير ، ونقصد بها ثنائية المفـكر والموضوع الذى يفكر فيه .

ما هى اذن هذه الرؤية الكامنة التى ما زلنا فى سعى دائب للوصول اليها ؟ انها ، كما قلنـــا من قبل ، الرؤية التى لا ترى . فان سألنـــا ما هى طبيعتها وكيف لنا أن ندركها أعفانا أفلوطين نفسه من الجواب وقال فى عبارة قد لا تخلو من الغموض: « فان أنت تركت الوجود (وراءك) لكى تستحوذ عليه (أو لكى تفهمه وتدركه) فسوف تقـــع فى الدهشة . عندئذ عليك أن تلقى بنفسك عليـــــه (تلقى بصرك أو تسدد سهمك اليه) ، وتصيبه ، وان تستريح فى مملكته وتحيط به ، وذلك بـأن تفهمه عن طريق اللمس فهما أفضل ، أما العظمة (أو العظيم) فيه فاعرفها عن طريق المـــوجود ، الذى جبل على مثاله ومن خلاله »(١) .

افلوطين هنا يحاول — باللفظ القديم الشاحب الذى لا يستطيع ان يسعفه — أن يعبر عن الاتحاد مع الواحد . واهم مالفت انتباهنا فى هذه القطعة هو قوله « ألق بنفسك عليه !» (٢) . على الانسان اذن ان يترك الموجود كله وراءه ويلقى بنفســـه على الوجود . تركه للموجودات كلها سيشعره بالدهشة هذه الدهشة هى التى ستدفعه الى القاء نفســه على الوجود ، على الواحد . انه الآن لا يقف منه موقف الرائى من المرئى لكى يحاول بعد ذلك أن يتحد به ، بل يهب نفســـــه له ، يلقى بكيانه بين ذراعيه ، يلامسه من كل ناحية ويعانقه ويتحد به. لقد ترك وراء ظهره كل ما هو شىء وموجـــود ،

(١) ٣ ، ٨ ، ١٠٧ .

(٢) باللاين بروس وهـــو ما يمكن ايضـــا أن يترجم بقولنا الق بصرك عليـــه أو سدد ســـهمك اليه ، وان تكن الترجمة الاولى افضل واقرب الى المعنى الذى يريده

وتملكته رعشة الاندهاش فالقى بنفسه عليه ، وحين أصابه وجد الراحة فى الاتحاد معه اتحادا يختلف عن كل ما يمكن أن نتحد به من موجودات هذا العالم . ولكنه لا يطيل المكوث هناك ، ولا يستمرىء النعيم المتاح ، بل يعود ثانية الى هذا العالم ، ويرجع الى الموجود ليراه بعين جديدة ، ويدرك سر عظمته التى استغلقت عليه من قبل .

ونعود فنسأل كما سألنا من قبل : ولكن ما هو هذا الواحد الذى نلقى بأنفسنا عليه ، ونسدد كل سهامنا اليه ، ونصعد لعلنا نتملى منه ؟

ونعود أيضا فنقول ان السؤال بهذه الصورة مجانب للصواب . اذ كيف نسأل عما عسى أن يكون الواحد مع انه يعلو على كل وجود ويرتفع فوق كل كينونة ؟

ومع ذلك فلنترك الكلمة لأفلوطين ، وسوف يعلمنا كيف نصمت حين يعجز كل كلام :

« ولكن هذا الذى لا يأتى الى الوجود ، ما هو ؟ »

« اجل . على الانسان ان ينصرف صامتا ، وليس »

« له ، بعد ان تاهت به حججه ،

« أن يبحث بعد عن شىء » (١)

استطاع أفلوطين ان يعبر عن تجربته فى هذه العبارة الكاملة : « وحيدا مع الواحد » (٢) واذا كان الانسان — وما اكثر التعريفات التى تقال عليه لأنه ما أشد تعقده وغناه ! — فى تعريف ارسطو هو الكائن الوحيد الذى يعيش بطبعه فى جماعة (المدينة) (٣) فهو كذلك بل وقبل ذلك الكائن الوحيد الذى يستطيع ان يكون وحيدا : هذه الوحدة ابعد ما تكون عن الانعزال والانطواء ، لأنها فى صميمها التفتح الخالص الذى هو شرط كل اجتماع اصيل . فالسجين فى زنزانته ليس وحيدا بحق ، لأن الوحدة انطلاق وتحرر ، والحيوان وان ثبت عن بعض أنواعه انها تعيش فى مجتمعات ، لا يستطيع كذلك ان يكون وحيدا ، لأنه حبيس فى هذا العالم ، عاجز عن العلو عنه أو الخروج منه .

وقد استطاع أفلوطين — ربما لأول مرة فى تاريخ الفكر البشرى — أن يخرج من هذا العالم . وتجربته التى توصف بالوجد أو الانجذاب هى بمعناها الحرفى الخروج من (١) ولكنه لم يخرج من هذا العالم الا لأن الواحد كان يجذبه بكليته اليه . لم يخرج منه الا ليعود اليه . بهذا ، وبهذا وحده ، استطاع ان يحب العالم ، ويقرب من سره ، ويرى مواطن الجمال فيه بعين جديدة ، لا تغيب عنها الدهشة . انه لم يرتفع فوق العالم الا لكى يغوص فيه الى الأعماق . فليس فى استطاعة الانسان ان يغادر حدود كرته الأرضية ، فهى ضيقة ، هذه الكرة ، مزدحمة بالسجون والأقفاص ، برغم ابعادها غير المتناهية . ذلك ان باب الخروج من هذه الغرفة الارضية الواسعة لا يقع على حدودها واطرافها وانما هو فى باطنها ، فى نقطة المركز منها . ولن يرتفع الانسان فوق النجوم ما لم يهبط الى الجذور الضاربة فى الوحل .

ان اقدم شواهد الشعر الغنائى عند اليونان تنطق بهذه الوحدة . فشاعرة الحب والجمال « سافو » تقول فى أبياتها الأربعة الشهيرة :

الآن قد غاب القمر
وكذلك الكواكب السبعة
انتصف الليل . وزمن الانتظار فات
وأنا أنام وحدى ×

وطريق المفكر والشاعر الغنائى طريق وحيد . وقد ارتفع افلاطون فوق ذاته وفوق العالم ، واعتقد أنه سيجد فى الواحد عزاءه الأخير . ولكنه ظل مع ذلك وحيدا ، حتى مع الواحد . هنالك لم يبق امامه الا الصمت والسكون .

ومع ذلك فسوف يجد الانسان دائما ما يعزيه عن وحدته او ما يبعده عنها ، فى العمل ، أو الحب ، أو الشوق الى المجهول ، أو الطموح ، أو الكفاح اليومى من أجل لقمة العيش . أما من لا يجد العزاء فى شىء فماذا تكون حاله ؟ وكم يا ترى تكون قسوة وحدته ؟ ..

ملحوظة — اعتمدت فى هذا المقال على محاضرة كان قد القاها استاذى الدكتور فولفجانج شتروفه W. Struve منذ حوالى عشر سنوات فى جامعة بازل بسويسرا وعلى محاضراته التى القاها على طلبته بجامعة فرايبورج عن التصوف بوجه عام وأفلوطين بوجه خاص ، وعلى طبعة هاردر المشار اليها فيما سبق .

(١) ٦ ، ٨ ، ١١ .
(٢) مونوس مت موتو Monos met' monan
(٣) وهو التعريف المشهور بأن الانسان حيوان سياسى .

(١) Ek-stasis
(×) أغانى سافو ، طبعة توسكولوم ، ميونيخ ، ص ٧٣ .

اللامعقول في أدبنا المعاصر

٤ - نماذج مختارة

تقديم واختيار

يوسف الشاروني

انتحار مؤقت

لجورج حنين

(مجلة التطور ، عدد ٢ ، فبراير سنة ١٩٤٠)

فى أعماق الادراج الزرقاء
التى رحلت مفاتيحها الى الأقفال المتوحشة
وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات
وفى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذه
بين سيجارة ذابلة وصفعتين
يرجع تاريخها الى الفضيحة الأخيرة
يحدث أحيانا أن تلتقط
شفاه مرة
تتلو كلمات قريبة
تهبط كالحصى
منحدر الصوت
شفاه نادرة مختصرة
تتضح لتدع جاسوسا يمر
وهو متخف فى فرقة عازفة
لا أعرف أبدا أى لحن
يتشبث بطوق من اللهيب
والآن تقف النافذة
بغير عمر ولا ضوء
شقيقة الشفاه المرة
فانه منها تدخل الأعصاب الهائجة
متلبسة أيادى بشرية
تقطع رؤوس النساء
بعد الحب
على مائدة ما
شىء يبتسم خلال كل نعاس العالم
انه وجه
لا يلمح أبدا
ولا ينسى أبدا
وجه تؤرجحه
ثلوج الذكرى التى لاتنتهى .

رقصة الزيف

لبدر الديب

(مجلة البشير ، ٩ اكتوبر سنة ١٩٤٨)

مقامة مهداة الى الحريرى القادر على الأصالة

مرت على أيام طويلة وأنا سائح فى بلاد الله لا أعرف لى وطنا ولا أهلا أطوف فى الآفاق وأناغمغم لنفسى نغما لا أدرى كيف أتانى ولا أذكر متى سمعته .

* روعى فى اختيارها انه لم يسبق نشرها او لم تنشر فى كتاب على الاقل .. وروعى فى ترتيبها تاريخ كتابتها فى فترات متفاوتة ، وأن تكون بين الشعر والشعر المنثور والقصة القصيرة . ومما يلاحظ أننا انتهينا فى مقالنا الاخير بالعدد السابق للمجلة الى اننا لم نعرف اللامعقول فى أدبنا بمعناه الغربى المعاصر . وهذه النماذج تمثل ـ فى رأينا ـ محاولات التمرد فى أدبنا على الاساليب التقليدية .

كنت أسير بلا زاد الا توكلي على الله القادر ان يهبني لحظة قادمة أحيا فيها · لم يكن لي أمل أبعد من هذا ولم يكن الله بحارمني منه ·

وظللت أجتاب الأرض أصاعد في جبالها وانطلق خفيفا ميسور الخطو في السهول والحقول حتى تقطعت حوالي أسباب العمران واختفت عن ناظري معالم البنيان ومآثر الانسان ، ووجدت نفسي في ثبثب لا يستطيعه البصر ، ولا يجرؤ القدم عليه ،ولا تدركه الروح الا وجلة خائفة كأنما تشهد الزمان كله أو تعاني وحدها كل المكان ·

وبينما أنا في حيرتي لا أدري ماذا اصنع ، وقد انبتت حولي جسور كنت أطمئن اليها ، توقف النغم في حلقي واحسسته غريبا كأنما يخرج من حية بعيدة . بعيدة . قد حبسها صخر كبير لاهو اجوف فأسمع للصوت رنة استريح الى التعرف عليها ولا هو مغلق على نفسه فلا أعود أسمع هذا الصدى الغريب الذي يشق داخلي · فرفعت رأسي الى السماء أستمد منها الغوث والمعونة وتذكرت صلصلة الجرس التي تنزل مع الوحي على نبينا الكبير فأصابني خوف ورعده وأحسست نفسي يمسها عارض كبير فما أرى نفسي الا وقد القيت على الأرض لا أحس لوقوعي صوتا ولا جهة · ولكنني أرى الأرض قد التصقت بجسدي كله فلا أدري تماما أأنا ساقط على الأرض وهي تحتي اطمئن اليها واستريح لرقدتي عليها أم انها قد انتصبت فاستقامت وراء ظهري فكأنما اصابها ذلك المس ولم يدركني أنا الواقف على قدمي · فرحت أتحسس جسدي وأطلب الدم والكلوم في أعضائي فلم أجد بها أثرا من ذلك وكأنما قد وقعت على حرير رخي أو سحابة من تلك السحائب الشفيفة التي أراها أمامي في السماء · فحمدت الله على نعمائه ولم يغادرني أملي الكبير فيه · فلقد تلقيت في صباي عن شيخي درسا في الحمد لا أنساه · كان يقول لي رحمه الله : اذا المت بك ملمة أغمض عيونك وأفتحهما فاذا وجدت نفسك مازلت حيا أطلق تسابيح الشكر والعرفان وأغرق روحك في مذلة العبد أمام الرب الكبير القادر القهار ·

يارب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتني من أرض اقدامك ·

يارب اني لعين قد عرضت روحي على العناصر كلها فأبينها ولم يحملها عني احد .

يارب انا مسخ ممسوخ أجوب الأرض ابحث عن اسم أو رقصة ·

يارب أنا المنكر المغلوب على أمره · قد طردتني شفاه الناس ، والتوت فلا تنطق اسمي ، وانحرفت عني العيون كأنما أصيبها في أجفانها أو افتحها مشدودة فلا يغمض لها جفن ·

يارب لقد لعنتني في السماء والارض ·

لقد جعلتني أطلب اسمي صدقة من الناس واسترزق من أطراف الناس رقصتي أنا ·

يارب هبني كيانا أقوم به واعطني اللهم من لدنك رقصة

يارب ارفق بأرضي من عوارضي وارحم سمائي من عيوني الملعونة ·

أنا أرى

أنا أرى

أنا أرى

أنا أرى وحدي في الفضاء ، بين الأرض والسماء لعنة وقفها الله علي

أرى وحدي في السماء

أرى وحدي في السماء

أرى وحدي صقري الملعون

كان صقري الأسمر يصرخ ويصرخ وأنا ثابت أرقبه وأسير في رقدتي ·

لقد لعنت أظافره فتشبث في الفضاء بين الارض والسماء وترك لي وحدي ، وحدي أرقبه .

يا رقصة الزيف قد هدني زمانك .

يارقصة الزيف لابعد في حركاتك

يارقصة الزيف أنا مقتول ، مقتول على لوحي المحفوظ بين الحقيقة والناس

أنا ، أنا وحدي قد طمست سطوري بدمي لقد قتلتني رقصة الزيف بين الحقيقة والناس ·

بلا عنـوان

لعباس أحمد

(لم يسبق نشرها ، كتبت عام ١٩٤٨ *)

نحن أربعة أو ثلاثة ، لست ادري ! كل منا ، قضى عمره – ربع قرن على وجه التقريب – ثم جمعتنا الظروف ، بطريقة لا يمكن تحديدها. والواقع أن عددنا أربعة أو ثلاثة · نحن لا نتحرك الا في الظلام – وفي سرانا لانعرف كيف ننحي عن عيوننا أطياف الليل ·· فيختلط علينا الأمر – ولاندري كيف نميز بين الحقيقة والوهم ·

* كتبت بدون عنوان ، وقد حاول مؤلفها كتابتها خمس مرات دون ان يستقر عند احداها ، وكانت بعض هذه المحاولات مجرد مقدمات · وقد اخترنا اكثر النسخ اكتمالا .

فى صباح يوم ما ، يخرج كل منا من بيته .. يختلط بالناس ، ويؤدى عمله باخلاص ، ويتحدث مع اقرانه فى السياسة ، وفى المساء نجتمع – بالصدفة – فى أغلب الاحيان ، ونتخذ طريقنا الى غرفة صديقنا عادل . ولما كنا جميعا – قد تخرجنا فى الجامعة – فى أعقاب الحرب الدولية الثانية ، فكثيرا ما نقطع الوقت – أثناء سرانا الى حجرته ، بالتحدث فى المشاكل الانسانية الكبرى . ولكننى ألاحظ ان مشاعرنا تتخذ دائما لون الجو الذى نجوس فيه .. ان مصابيح الشارع ماتزال زرقاء ، وقد هجر الناس الحوارى والأزقة ، وتركوها ملاذا للقطط البرية والكلاب – وقد تكون البيوت بلا أبواب .. مجرد أبنية قديمة متداعية ، فيها فتحات لا تؤدى الى شىء – وفوق أكوام القمامة ترف روائح غريبه ، وفوق جدران البيوت عبارات كبيرة حمراء « لاتتبولوا بجوار الحائط » ، « تعيش فرقة الأسد المرعب » .. « الجلاء بالدماء » الخ ..

ولعل ميزة عادل ، انه يستطيع أن يهيىء لنا جوا هادئا ، نسمر فيه الى مطلع الفجر – لا نخشى طبعا أن تنقطع المواصلات ، لأننا فى الغالب لانخرج من عنده الا فى الصباح ، لأن عادل انسان مهذب رقيق ، يجمع بجانب قدرته على الاستيعاب قدرة جبارة على تحويل المجرد الى رهافة ، ورقة الوجود حوادث . المجتمع اناس يرتدون القبعات أو العمائم أو الطرابيش .. ويملأون الشوارع والأزقة والبيوت .. والحرب أشلاء وجثث ودم .. وبيوت مهدومة واطفال مشوهون .. الواقع عند عادل ، واقع بحت: بضع حوادث ، لا رابط بينها البتة . شىء ما ، أشبه بحوادث الأحلام .

قال لنا ، وهو يواصل حديثه :

« ... هذا هو تفسير حلمى الأول . قد أكون واهما فيه بعض الشىء ، ولكنى قلته كما أحس به . تلك أيام ، كنت فيها مضطرب الأعصاب ، وكانت حجرتى التى أسكنها – قبل هذه – مليئة بالجرذان السود .. ولم تكن أحلامى تقع الا فى حنايا الظلام »

ان حجرة عادل الجديدة حجرة صغيرة ، لها شباك شرقى مغلق اتقاء البرد . وبها سرير من الحديد ، وفى وسطها مائدة دائرية . لم ينته عادل بعد من مفاوضاته مع الجيران لتوصيل النور ، فى الليالى يضىء مصباحا غازيا كبيرا يضعه على المائدة التى نجلس حولها ، فلا تبدو محتويات الحجرة الا غرفة فى ضوء أصفر باهت .. لعلى زرت هذا المكان قبل الآن . هل زرته !

أنا : « ولكنك لا تستطيع ان تجزم الى الآن : هل كانت بقية الشخوص التى فى بهو الزجاج أناسا حقيقيين ، أم مجرد دمى ملونة من دمى المانيكان؟! »

عادل : « اجل ، يظهر اننى كنت ابذل كل ما فى وسعى فى رقصتى مع النورية ، فلم التفت الى هذا الأمر (يثبت منظاره على عينيه) ، لايستطيع الانسان ان يؤاخذ نفسه على ما يحدث فى أحلامه . كل شىء هنا يمضى فى مجال طليق » .

ومن عادة محمود – حين تستبد برأسه فكرة معينة – ان يقضم اظافره . انه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة . ليكن هذا الأمر كما تشاء . انه يقضم أظافره بشغف لايقف عند حد . ان رؤوس اصابعه حمراء يلمع فى ثناياها الدم . ان شغفه بالقضم يصرفه عن ادراك ذلك .

محمود : « ولكنك على كل حال ، واثق من انك أفرزت دما من نهود النورية ؟ »

عادل : اجل ، لم يكن فى بهو الزجاج احد غيرها يبدى دليلا على الحياة . كانت وحدها فى ركن ، متكئة على كوم من الزهور .. وكانت أناملها تجوس ، فيخيل الى أنها تحلم . فلما طعنتها بالحربة التفت الى الشخوص الماثلة من حولى فى بهو الزجاج ... فيئست من المعرفة شىء . وفى لحظة اليأس الحقيقية يفعل المرء ما يبدو له . (ينفض سيجارته فى علبة على المائدة) فتراني اقتربت من النورية الملقاة على الأرض ، وغمست يدى فى دماها ، واستوثقت من انه دم حقيقى .. ان وجود « أمين » صديقنا الأخير – مستلقيا على السرير ، ومقلبا بين يديه مجلة قديمة – لا يلغى التردد . انه احد الثلاثة أو احد الأربعة . شاب طويل ، أسمر اللون ، أجعد الشعر ، يتميز بيننا بسعاله الشديد . حينا يستبد به السعال – يتكتمه ، وهو يتلوى .. ثم يفلت الأمر من يديه ، فيطلق الفورة على أشدها . شىء ما فى صدره ، يتفجر أو يتمزق ، ويروح وجهه يبحث عبثا عن هواء عاد من اوروبا ، وهو لا ينفك يضرب فى الشوارع على غير هدى ، ويتأمل الأشياء المعروضة فى واجهات المحلات ، ان الشخوص المحبوسة وراء الزجاج – بينما تقف وعليها ملابس جديدة ، وفى عيونها بلاهة عميقة – تثير فيه كما يقول ، معنى القرن العشرين .

قال ، وهو يزيح المجلة عن وجهه

« لماذا لم تذهب الى الشخوص وتتحسسها ، فتستوثق من الأمر ؟ • »

عادل : (بشيء من الحدة) « لم أكن استطيع •• كان قلقى على الغائب فوق ما يتصوره العقل •وكنت لا أملك ان أضع نفسى من الأشياء وضعا مناسبا• انها لحظة حمى . وخيل الى ان حركة ما هستيرية قدتروح عن نفسى ، وأدل بها على أننى حى ، من ثم، اندفعت الى الزهور ، وغمستها فى الدم ، ورحت الوث الجدران (أنفاسه تسرع) قد لا يتاح للانسان أن يقوم بمجهود أشق من هذا •• لم أكن أهتم بمقدار وعى بما افعل ، ولذلك انطلقت قواى فى ثورة مجنونة ، لا أدرى أين كانت تنتهى ، لو لم أقف بغتة على رؤية الظلال الحمراء ـ ساجية فى زجاج الأبواب »

محمود : (يخفى اصابعه المخضوبة فى غطاء المائدة) « أما قلت ان الظلام كان سائدا فى بهو الزجاج) •

عادل : (بلهفة) « الظلام !؟ •• أجل •(يصمت) ولكن القطع الفضية والأقداح الفارغة ، كانت تثير على الموائد بريقا لاتنفك شعاعاته تجول • وكان فى صدر النورية عقد من الماس يضيء دمها المتجمع على ارض البهو (بذهول) لو انى اذكر » .

ان المصباح ـ يقوم على المائدة بينى وبين عادل ، وفوقه فى السقف ، دائرة من الضوء ، تجول حولها دوائر من الظلال • والانسان خلال جلساته الطويلة، يأتى بحركات لايقصدها فتهتز المائدة ، ويهتز المصباح •• وترتعش على السقف دائرة الضوء ، ودوائر الظلال . فى بعض الأحيان ، أشعر أننى أعرف عادل ، أكثر مما يعرف نفسه •• اشعر أننى هو •• اننى الآخر • وأقول لنفسى أن الازدواج يأتى نتيجة مفارقات غاية فى الرهافة • ماكانت دوائر الظلال ، ليتميز بعضها عن بعض • بل لقد كانت دوائر الظلال نفسها ، انتشارا طبيعيا لدائرة الضوء• ان عادل ، لايتورع عن ان يرتب سلوكه فى اليقظة ، على ما يحدث له فى الاحلام • انه يستفيق من النوم وتكون قبضته مطوية على قرش وهمى ، فلايجد حرجا ، فى ان يقلب حجرته رأسا على عقب ،بحثا عن القرش الموهوم !

ما اظن ان الوقت الا بعد منتصف الليل • نحن أربعة أو ثلاثة ـ وأصوات الليل ، تفجأ الصمت من آن لآخر ، سقطة جسم صلب أو نداء من بعيد أو انسياب صنبور • اصوات الليل مريبة ، ولا يمكن تحديدها •

أن عادل يمد يده ، ويطلق من أصابعه عقب سيجارة فى كوب به بقايا شاى • نحن جميعا نسمع صوت الانطفاء ، ونرى نهاية السيجارة تطفو على سطح السائل الاحمر • فى بعض الاحيان نرى من حقنا ان نتوقع شيئا ما ـ أى شىء ، مهما كان غريبا غير مألوف •

وتململت فى مقعدى ، وتراءى لى ان أفعل شيئا أحسم به لحظة مرهقة • نقرت بسيجارتى على حافة العلبة ، وانتظرت ان يثير النقر حديثا نتعلق به . ثم وقفت ، وقربت فمى من المصباح لأشعل السيجارة وكانت نهايتها تشتعل ، وكان وجهى يتوهج فى ضوء المصباح ، وكان عادل ينظر الى وجهى خلسة• أتراه يبطن لى شرا ؟! •• لم أشأ أن التقى به •

قلت ، ولم أكن فكرت ، ولم أدرك اننى اقول ، الا بعد أن قلت ، ولم أعرف صوتى :

« من كان الغائب ؟!•• »

وحاولت أن افهم ماذا اعنى ، فلم استطع ، ولم أكن أبعدت عن المصباح وجهى ـ وخيل لى حينما شرقت ، وانطفأ المصباح ، وسادت الظلمة ، اننى أردت ذلك بطريقة ما •• فى ثنايا الشعور بالحرج •• تبدو تألقات صغيرة من الخوف •

كل منا يبحث عن ثقاب •• فلا يجد • نحن نصير كتلا غامضة • عادل يتحسس طريقه الى ركن الغرفة هناك مقعد خشبى صغير ، عليه أكواب زرقاء وموقد وأطباق بيضاء ، لا ، لايوجد كبريت •صوت عادل: « لو أننا فتحنا الشباك لاستمتعنا باضواء الليل ، وغيرنا هواء الحجرة (صمت ••) أو ليهبط احدنا فيشترى ثقابا • »

لا أحد يجيب • صمت •

صوت محمود : « ما أظن أحدنا يرضى بالنزول الآن • »

صوت محمود : « ما اظن أحدنا يرضى بالنزول تجعلوا سيجارة واحدة على الأقل ، مشتعلة دائما ، (صمت) عادل يتحرك تجاه الشباك ويفتحه . الهواء بارد ، والقمر يسبح قرب حواف سحابة بيضاء. الأشياء من حولنا تبين •• تبدو فى الضوء الفضى كأنها مسحورة • لايستطيع الانسان أن يحدد لون الجدران • ويتحرك عادل • ويخلى للضوء سبيلا

آخر . أصبح لاعمدة السرير ظلال على الجدران . ان عادل لايعود الى مقعده حول المائدة ـ ولكنه يقف قرب مشجب طويل ، يتدلى منه معطفه الرمادى القاتم . تلتقى عيناى بعينيه عبر الظلمة والسكون .
أنا : « أجل ، من كان الغائب ؟ من هو ؟ . »
عادل واقف مكانه بقرب المشجب ، عبر الظلمة والسكون .

وعلى الرغم من أنه راح يضغط حافة المكتب التى يستند عليها ، ويتخذ من شعوره بصلابة الخشب، حدا يقف عنده . أجل ، قد يكون ، ولكن ماجدوى ذلك ، وكل شيء يرتد لديه فى آخر الأمر ،فيذوب فى أغواره المضطربة ، ويصير مشكلة حياة . ماذا يجديه ، ان أحب أو لم يحب ـ انه فى حاجة الى شيء آخر . انه فى حاجة الى طريق ينتهى به الى شيء . والحب لايوصل . انه يعرفه . انه طريق الى الداخل . انه فى حاجة الى حدود انه فى حاجة الى الايمان الذى يجعله يشير الى شيء ثم يقف عنده وقفة مطلقة ـ يقف عنده لا بالمنطق ، ولكن بالحياة انه يهذى ، لانه يعرف ان هذا مستحيل . ان الوقفة المطلقة عند شيء ـ لاتكون الا بالوقفة المطلقة بالحياة ـ وهذا هو الموت !

الجثـــــة

لأحمد مرسى

(لم يسبق نشرها ، كتبت فى يوليو سنة ١٩٤٩)

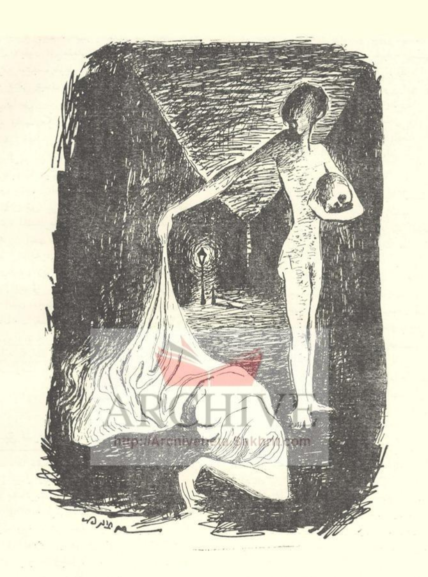
ما هذه ما هذه هل جيفة تحت الدجى ؟
لا بل خيال رابض فى الليل مقتعد الخطى ،
ألقت به الريح الغشوم الى الطريق على الثرى ..
فرنا الى كأنه قبس الشقاء من الهوا
ودنوت منه كأننى أمشى الى ماض بعيد
وفؤادى المحروق يخفق فى لهاث مستزيد
ويداى ترتجفان رجفة المقرور فى برد شديد
وأنا أسير اليه مرتعدا كأنى لا أريد
رؤياه ، رؤياه الرهيبة هاهنا فوق الطريق !
قربت مسافته فبعد دقيقة أخرى يبين
فأراه منطرحا على هذا الرصيف كما يكون
وأعود أسأل هل تخفى فى الظلام من العيون
أم من خيال آخر يجرى وراه مع الظنون
أحقيقة أحقيقة ألقى به فوق الطريق ؟
واهادنوت دنوت منه اذا به تحت الغطاء
كحقيبة ملأى بألغاز الكوارث والقضاء .
أو طفلة مهجورة فى الليل تنظر للسماء
ما خطبها ما خطبها .. لغز يحجبه المســـاء
أفأنزع الآن الغطاء ؟ أأنزع الان الغطاء ؟
قد تستحى منى وللعذراء ما يورى الحياء
أتكون عارية النهود ؟ قد تكون بلا رداء
فتصيح من خوف ومن ألم ومن خجل براء
أفأنزع الآن الغطاء ؟ أأنزع الآن الغطاء ؟
أأفر من قدامه ؟ أأفر من هذا الطريق !

(٢)

فى الشارع المهجور مصباح يغالبه التعب
ألقى أشعته هناك فما أبان من الحجب
الا ظلال جريمة .. تحت الظلام لها العجب
شنعاء خدرت الهواء .. وخدرت صم الشهب
ماذا رأيت ؟
رأيت ثمة جثة تحت التراب ؟
أم ثمة جمجمة يعف على منافذها الذباب
وعلى جوارحها الدم المهراق تحسبه خضاب
شعثاء مزق رأسها .. كفريسة بفم الذئاب
أسنانها السوداء كمنشار قديم منحطم
صدأ عليه كأنه رمد بعين أو ورم
فمها الرقيق شفاهه .. مستنقع بئر الرمم
وتخاله العين المشفة عالما خافى الظلم
ماذا رأيت ؟
رأيت مهزلة الوجود على الطريق ..

(٣)

أنا فى الظلام كنقطة .. عبر المدى أنا فى الظلام
أهناك نور أبيض .. أهناك ما ينهى القتام .
شهب السماء كليلة وسراجها خلف الغمام
وأنا الشقى بمفردى أطوى الظلام ولا أنام
أنا سارب يارب فى ليل عريض لا يضيق
وأمامى المصباح محترق بناصية الطريق .
وبحلقه الزيت المصفى جف من قبل الشروق
فتناثرت أضواؤه شلوا على شلو غريق .
الصمت والمصباح محترق وأشلاء الهزيع
وتناوح الريح الغشوم ولوثة العقل الصديع
وأنا أطوف فى الشوارع فى الشوارع والربوع
وبراثن الدجناء تأكل مهجة الأمل الصريع
أأصير كالراعى على مرعى الزمان بلا قطيع
والساعة الحمقاء تلهث . كيف تلهث هل تجوع
وهى التى قد أثقلت جيبى انتظارا للربيع ؟
حملتها حتى ترينى الوقت من خلال الصدوع



واذا بها حمقاء تلهث فى أنين قد يروع
فقذفتها فى ذمة الشيطان حتى لا أضيق
بالوقت ان طال الزمان وما أزال على الطريق ..

(٤)

فى الشارع المجهول فانوس تغشيه عنكبوت
نسجت له كفنا مقيتا ·· ياله كفنا مقيت
فهنا ضفادع بركة ·· وهناك صرار يبيت
وتناوش الحشرات يبدو عند صرصار يموت
الماء يسرب فوق ظهر الأرض فى صوت مريب
اسمعت حشرجة النوافذ بغتة وقت الغروب ؟
والريح تصفعها ·· كتلميذ يهان بلا ذنوب
شر المعلم والطبيعة ·· مكمن الداء الرهيب
وأخذت فى الأوحال أمشى ·· ناسيا سنن الحياة
وذكرت أنى مجرم لم يدر ما اقترفت يداه
أقتلت ؟
أم سرقت يدى شيئا ؟

ولكن من خفاه ؟!
ساحاول النسيان معتصما بخرخرة المياه ..
وعبرت كل مكوم حولى من القذر العتيق
وأخذت أدلج قاصدا ما عند ناصية الطريق

(٥)

فى الشارع المنشود مسرجة معصفرة الضياء
ألقت أشعتها الخجولة فوق جسم فى العراء
متكرر الأطراف تحسبه دوائر من هواء
او نقطة ألقت بها الأقدار فى طرس المساء
ودنوت منه فهز جمجمتى اهتزازا مستزيد
ماذا رأيت ؟
رأيت انسانا يغالبه الرقود
جعل الرصيف فراشة ولحافه البرد الشديد
الآن هوم كالخلي بلا هموم أو قيود
ورأيت ثمة قطة بيضاء تلحس فى الجبين
فعرفت فيها ما جهلت من الحنان وما يكون
للأنبياء من الوداعة والبراءة . فى سكون
فوقفت مشدوها أبحلق فى الغلام . بلاعيون ..

(٦)

للشارع المهجور عدت وكان حتما أن أعود
وأماد ذاكرتى التماح حقيبة ملأى بعيد
فعرفت فيها الجثة النكراء مفزعة الصعيد
ودنوت منها فاعترتنى رعدة الخبل الوليد
كانت هنا .. كان هنا ! .
أفأعيش أنا ؟
مستحيل
الآن لا أجد القتيل . فأين يختبىء القتيل ؟
سربالها المزوق قد يدرى وما يهدى ضليل
وكأننى وكأنه صنوان فى تيه الذهول
ودفعته فوجدت فأرا هائلا بادى الغضب
فعرفت فيه المجرم المجنون . غب أن اضطرب
وبدأ يحاورنى بما فى فيه من نتن مهب
فشممت زهمة ريحة حتى ارتكنت الى الهرب ..

(٧)

أنا فى الدجى .. أنا فى الدجى
والشمس عارية الشعاع
أنا فى الدجى مادمت أنظر مأتما تحت القناع
أنا فى الدجى .. أنا فى الدجى ..
والنور يكمن فى البقاع
أنا فى الدجى حتى ارى لجريمة خفيت ذراع

عظام فى الجرن

قصة لمحمد حافظ رجب

(لم يسبق نشرها ، كتبت فى اكتوبر ١٩٦٤)

عندما توقف القطار فى محطة كفر الزيات .. تلكأ فى مغادرته .. كان الطلبة مازالوا فى العربة ينسجون شباك البهجة .. وود لو يبقى : يحمل لأحدهم الطبلة .. يكون هو نفسه المزمار .. يظل فى حقيبة أحدهم لا يغادرها .. لكن القطار هنا توقف .. لابد أن ينزل .. ويغادرهم .. لو بقى معهم .. كان القطار ــ حتما ــ سيقف فى محطة.. وصاحب الحقيبة سيحمله بداخلها . ويفترق عن الآخرين .. وهناستموت البهجة ويكرهه .. ويغادر الحقيبة ويغادره : هو دخل الحقيبة ليظل معهم جميعا داخل نسيج السرور المنتشر .. ولكنهم غادروه وبقى وحيدا مع هذا المنفرد

... وأقدامه تسير فوق الظلمة فى شوارع كفر الزيات طغى على هدير أعماقه صوت ظل يرددليقنعه هنا ستعيش أيام عمرك الباقية .. تشتغل عاملا فى مصنع بذرة القطن .. تلبس البدلة الزرقاء .. وتموت وحدتك بين مئات العمال .. تعود فى الخامسة . . وعاملان يسيران معك .. يبددان لك وحشة الطريق .. تمسح عرقك .. تأخذ دشا : لك بيت .. فيه الأمن .. البيت أمنك .. ليس لك بيت الآن .. البيت هدف حقيقى : بيت موجود بعد الخامسة . . وتستمر فى المصنع .. صورة أخرى من « الأسطى عبده » .. لن تعود الى الاسكندرية الا وأنت رجل يحمل للناس ابتسامة والبيت فى يمناه .

.. .. هاهى الكنيسة أول علامات زقاق «العمة» .. هنا لعب مع أولاد الأسرة وعاكسوه حتى كرههم .. ورأى الحدأة أول مارآها واضحة .. وأعجب بها .. فوقه تطير .. تطير حتى ناقوس الكنيسة.. فتحط عليه مع الأخريات . . ويرحن ينظرن اليه مستطلعات .

.... وفى الزقاق : الكتاب .. هنا كان .. هل مازال موجودا ؟ .. دخله أياما ولم يعجبه أن يجلس مع الصغار .. قال لأبيه العائد بأحماله من المؤن من الاسكندرية حيث غارات الطليان :

دعنى أكن مع الكبار .. فنقلها الرجل البائع ابن المدينة الى الناظر الريفى ذى العمامة .. وأجلسوه مع الكبار .. لكن صبيان العائلة ، يعاكسونه : هو

وحده ابن أبيه وأمه ٠٠ وهم لكل أب وأم عشرة منهم : وجدوا بقعة ماء فوق جلبابه ٠٠ فقالوا : تبول على نفسه وهو لايشعر ٠٠ وظلوا يرسمون دائرة فى الهواء كبيرة بحجم البقعه أمام عينيه فيبكى ٠٠ أبوه هو الوحيد الذى أوقف تيار معاكستهم له ٠٠ لما عاد أخبره ٠٠ فنهرهم ٠٠كانوا يخشونه ٠٠ لكنه تنفس فى العمة السمينة الثقيلة التى استضافت كل أفراد الأسرة الهاربين من غارات الطليان ٠ ٠ لكم أزعجها ٠٠ وجعل أهل المركز يتفرجون عليها ويضحكون وهى فى طريقها الى مبنى المركز لتتسلم عددا من الأرغفة وقطعا من الجبن والحلاوة توزعهاالحكومة على المهاجرين: ياحكومة ٠٠ يامركز ٠٠ ياعساكر عمتى تضحك عليكم ٠٠ انها ليست من المهاجرين ٠٠ انها من كفر الزيات ٠٠ ياولد اخجل ٠٠ ياولد اعقل ٠

وتبتسم امه المتوارية .. فى سرها : عندما يأتى أبوك ٠٠ يعرف شغله معك ٠٠ هو الذى سيربيك٠٠ لكن « أم عزيزة » ابنة العمة .. يفضبها فضيحته لأمها فى المركز . تترك ماكينة الخياطة تسقط فوق فخذ أمه ٠٠ وتثقب الابرة اللحم ٠٠ الآن سأقيم معك يا عمه .. ومع ابنتك . فى خيالى البعيد ظل بيتكما حلما يحتوينى : أقيم معكما ٠٠ وأعمل بالمصنع كزوج ابنتك أخرج فى الخامسة ٠٠ آوى الى بيتى ٠٠ أشعر بالأمن ٠

قالت جارة سوداء ٠٠ ترتدى السواد ٠٠ داخل سواد الليل : ليس أحد هنا ٠

وعرفها بنفسه : ابن ٠٠ أبن أخيها

قالت سأناديها واختفت داخل السواد ٠

٠٠ فى الظلمة ٠٠ فى الصمت ٠ ٠أمام عتبة البيت وقف : البيجامة تحت ابطه ٠٠ هل سيمكنه البقاء ؟٠٠ المصنع ٠٠ الحلم ٠ الهجرة ٠٠ والعودة مستحيلة ٠٠ الظلمة كثيفة ولاصوت٠٠هل سيمكنه البقاء ؟ انتظر : فى العتمة رأى جسدا يخب ٠٠

.. بلا ترحيب ولا ود سلمت علية ابنة العمة : فاطمه ، ثقيلة ٠ ٠ باردة قاسية ٠٠ لاتحسن استقبال غريب جاء من بعيد فى الظلمة : أعطته يدها وسحبتها بسرعة ٠٠ حسبته سيسرقها منها ٠٠ وتقدمته ٠ ٠ من بعيد ٠٠ ببطء ٠٠ بثقل أكثر جاءت العمة : هى الأخرى تخب ٠٠ العمة فى المؤخرة الآن ٠٠ ثقيلة متعبة ٠٠ أكثر تعبا ٠٠ وأكثر ثقلا من العمة القديمة ٠٠ مريضة هى ٠٠٠ حيته بحرارة ٠٠ قبلته ٠٠ اخذته من يده ٠٠ أخذ هو يدها : احتوته ٠٠ تركها تحتويه ٠٠ واحتوى هو جزءا منها ٠٠ اكتفى بيدها ٠٠ الآن سيبقى ٠٠ ليست الظلمة كثيفة الى هذا الحد ٠٠ سأصير عاملا فى المصنع ٠٠ لن أغادر كفر الزيات ٠٠ العمة ثقيلة ٠٠ تصعد درجات السلم بألم مكبوت ٠٠العمة حنون ٠٠ يدى تعاونها : درجة ٠٠٠ درجة ٠ ٠ لم أكن أدرى أنى أحبها ٠٠ هى الوحيدة التى كانت تبكى عندما يضربنى أبى ٠٠ هى الوحيدة التىكانت تجرؤ وتقف فى وجهه ٠٠ وتظل أمى فى الركن منكمشة ٠٠ الآن عدت اليك ياعمة ٠٠ عدت الى صدرك الرجراج ٠٠ سأتسلل بين ثدييك الهائلين وأنام ٠٠ ستغطينى بهما ٠٠ لن أرى الخوف والتعطل ٠٠

٠٠ ٠ أخذ بيد العمة ٠٠ أنفاسها تقطعت الآن٠ سبقتها ابنتها لم تأبه بها ولا به ٠٠ ثقبت بماكينة الخياطة فخذ أمه لأنه عاكس أمها فى المركز ٠٠ والعمة ضحكت ثم نسيت لكن الابنة لم تنس ٠٠

٠٠٠٠ جلست العمة على سرير سفرى صغير٠٠ وجلس بجانبها مطرقا : البيجامة مازالت فىيده٠٠ وقدماه فوق الأرض ٠٠ لم يرتاحا بعد ٠٠ قالت العمة : اخلع حذاءك ٠٠ والبس البيجامة ٠٠ وتعال بجانبى ٠٠ ياأقدام المتعبين ألن تكفى عنالتجوال ٠٠ الحذاء تحت السرير ٠٠ البيجامة فوق الجسد المتعب ٠٠ ملابس السفر والترحال وضعها جانبا .. ارتاح .. هدأ قليلا .. صعد فوق السرير . ٠٠ جاءت فاطمة ٠٠ ظلت صامتة ٠٠ بادلها نظرات صامتة ٠٠ سحبت نظرتها من الركن : هو فى الركن . .نظرت الى امها فى المنتصف . قالت العمة : كيف أبوك ؟

قال : كما هو ٠٠

قالت : وعملك ؟

قال : طردنى المعلم من الدكان

قالت فاطمة : أظنك هربت منه ؟

قال بحدة : ولن اعود اليه ، سأشتغل هنا .

قالت العمة : أأكلت ؟

قال : « نفسى مسدودة »

قالت لابنتها : هاتى له يابنت طبق قرع ٠٠

٠٠ أحضرت فاطمة طبق كوسة ورغيفا ٠٠ مد يده وغمس لقمة ٠٠ بدأ فى مضغها : كل شىءيتحرك فى بطنه يثور ٠٠ حاول أن يوقف تلك الحركة الغريبة ٠٠ والمرأتان صامتتان تتطلعان الى يده والى الطبق والرغيف ٠٠ قاوم الحركة العنيفة فى المعدة

سد فمه وتناول لقمة أخرى ، أكثر ميوعة من الاولى سيتقيأ : الكوسه ينقصها الملح .. أمه لا تطبخها هكذا .. أمه تضع فوق الطعام ملحا كثيرا .. سيتقيأ .. لايمكنه .. قال فجاة : شبعت

قالت العمة : أنت لم تأكل ؟

قالت ابنة العمة بخبث : لم يعجبك طبخنا ؟

قال : شبعت .

.. حملت الابنة الطبق .. والرغيف المثقوب .. ومعدته المتبرمة واستدارت بهم الى المطبخ .

قالت العمة بحنان وهى تربت فوق كتفه : تعال .. تعال ولا يهمك .. اصعد بجانبى لتدفأ .. واحك لى ماذا حدث ..

.. فوق الرصيف الرفيع المخنوق .. خلف جدار سينما ماجستيك .. بجوار باب الترسو : التذكرة بثلاثة .. اسرع ياجدع أنت وهو ..مقاعد .. وموائد فوقها ملاحات .. وفاترينه لأرغفة الخبز .. وقدرة فول ساخن .. التهمت جسم الرصيف.

.. المطعم : حانوت .. الحانوت ضيق .. فى داخله بنك رخامى .. وحوض وجرن من حجر واسمنت .. ورجل واحد يمر .. ان مر اثنان يتداخلان .. لكى يمر واحد منهما يجب أن يدخل فى بطن الآخر .. ليمر .. فى المطعم اشتغلت ألف قدم .. وألف يد : بعضها يعرف البعض الآخر .. تلتقى فى الخارج .. وبعضها يفترق عن الآخرين الى الأبد .. فى الداخل يقف « السيد » السمين فوق « الطاسة » فوق البنك الرخامى ، يقلى الطعمية .. فى داخل الداخل يقف محمد أبواليزيد يدق الفول فى « الحجر » .. فى الخارج بجوار فترينة الخبز : البنك وقدرة الفول .. يحرسهما «السباعى أبو عصا » .. وتمر امرأة : القشدة .. على النعمة .. مثل القشدة .. وينفعل ..فيذهب الى عم حسن ويشترى ثلاثة هوليوود ..

.. وهو يرمق السباعى .. والمعلم ..والملاحات .. والملح .. وأرغفة الخبز والمقاعد .. والموائد .. والجياع فوق الموائد .. وأقراص الطعمية وصانع الطعمية .. ويصيح .. صيحة عالية : صلى على النبى ويجرى حول الموائد : الماء سبيل .. ويظل يجرى .. يجرى بقية أيامه .. لايكف عن الجرى حتى يمسكه شرطى فى الطريق يقول له : كفى توقف .. أمعك رخصة ؟

.. سئم الوقوف فى الموقد .. سئم البقاء فيه .. ماذا يجرى للناس خلف جدران الحانوتاللزج من غراء الفول .. جسده مدفون فى أرض الزقاق الرمادى .. قلبه هناك داخل طاسة الزيت يقليه رجل مكتوم الأنفاس من بخار الزيت ..مسجون هو الآخر فى قدرة فول .. يدق جمجمته رجل آخر فى حجر الجرن .. يطحن الرجل مخه مع حبات الفول .. يظل يطحن .. ويعرق .. ويأكل فولا ويسمن .. ويشرب شايا ويضمر .. ويدخن الهوليود الرفيع فيسعل .. وأخيرا يدركه الغول .. يصرخ فيه صاحب المطعم .. يرد الصنايعى عليه .. يطرده صاحب المطعم .. يأتى بصنايعى آخر من عند « الشيخ » تاجر الرجال العاطلين .. ويلعن رجل بواب .. صاحب المطعم .. فيبتسم له .. ويبصق رجل فاعل على جرسون المطعم : ينحنى الجرسون : حاضر .. لو لم يقلها يلكزه صاحب المطعم : قلها .. أقولها له بدلا منك :حاضر .. ألف حاضر يجب أن تقولها وحذاؤك فوق رأس أبى ..

.. فى يوم .. بينما هو يحمل أكواب الماء لجماعة نقاشين وفعلة يملأون الرصيف المتزعج .. ويتجرعون دماءه فى أكواب الماء .. تمتم لسانه بشىء ما : لعن القسوة فى هذا العالم .. وعلى الفور قام واحد منهم ــ أكثرهم ارتفاعا فى الحجم والصوت ــ وصفعه .. فى يده كان كوب الماء ممتلئا بالدماء.. كان يجب أن يقذفه بالكوب الممتلىء على الفور لكنه فكر لحظة .. فجمدت الدماء .. فكر فى صاحب المطعم : مالك الكوب .. والجوعى يحيطون به ينتظرون رد الفعل .

سكب دماء الكوب على الأرض .. أمسك به فارغا ..

صرخ المعلم صرخة .. فتهاوت يده .. سقط الكوب : تهشم .. فى يوم آخر تشاجر السباعى أبو عصا : حارس قدرة الفول مع السيد البحار :رجل الطعمية : السيد يتقرب الى المعلم .. يداهنه .. السباعى مكانته مهددة .. البحار يسبح فى زيت الطاسة .. فى ذراعه عضلات صنعتها سوارى المراكب ومداخنها .. والسباعى أكل جسده جوز الطيب .. ودروس الليل الطويلة حديثه طول النهار مع الصنايعيه .. وبدأ النقاش بينهما :السيد البحار والسباعى أبو عصا واقفان فى البوغاز الضيق بجوار بنك الطعمية والحائط : غلى الزيت داخل الطاسة .. ضرب البحار العصا وصاحب العصا : كسرهما : السباعى أبو أولاد ، وثرثار ،

وصاحب أحاديث طويلة لزجة عن غزوات الليل والأحلام ٠٠ هدم البحار الحائط ٠٠ كسره ٠٠ هزأ بالأحلام وفارس الليل دون النهار ٠

٠٠ جرى السباعى الى سكين سندوتشات الفول: قاطعة لحم البسطرمة ٠٠ تناولها من فوق البنك٠٠ تقدم الى البحار ٠٠ أغمد السكين داخل الشراع ٠٠ وأخرج الأحشاء ٠

٠٠ جرح البحار ٠٠ وأخرجه المعلم من الدكان أعجبه أن يتمسك به السباعى بالسكين ٠٠ وظل البنك الرخامى موجودا ٠٠ ولم يعد السيد موجودا ٠٠ ظل هدير بابور الغاز تحت الطاسة ٠٠والطعمية داخل الطاسة ٠٠ والفول داخل القدرة ٠٠والسباعى فوق القدرة ٠٠

٠٠ وهو يحمل أكواب الدماء ٠٠ ويشرب الرجال الأكواب ٠٠ ثم يقرضون الزجاج ويلقونه على الرصيف عنادا فيه ٠٠ فينحنى يجمعه ليعيد تركيب الأكواب من جديد لصاحب المطعم : مالك الأكواب ٠٠وأبواب الرحمة تغلق عليهم فى الثالثة : يدخل جميع الصنايعية فى جوف القدرة .. ويضع صاحب المطعم الغطاء فوقهم بعد أن يعدهم : الآن لا فاعل امتلأ فتجشأ . لا أكواب ماء للعطشى .. لا طعمية داخل الطاسة ٠٠ لاهدير للوابور يسمع : النوم فى العيون لكن لاغطاء ٠٠ منذ الثالثة يأكلهم سأم أعمى ٠٠ تفترسهم هموم متعددة :ماذاخارج الزقاق يحدث فى هذا الزمن ؟ ماذا يفعل الناس فى كل ركن ٠٠ ما شكل العالم يارجال ؟ ٠٠ ما شكل نساء العالم ياجدعان ؟ يظلون يسألون حتى السادسة ٠٠ تأكلهم كلمات لاتقال ٠٠ يجترون أحزانا غامضة ٠٠ تثور فى أعماقهم أشواق بعيدة لعوالم هلامية غريبة ٠٠ وتترنح الرءوس تريد أن تستريح لكن المعلم موجود ٠٠

٠٠ وهو واقف يرمق السباعى : يضع كوب الشاى فوق البنك ٠٠ يأخذ من المعلم شلنا من يوميته ٠٠ يذهب الى عم حسن ويشترى ثلاثة هوليوود ٠٠

٠٠ الكوب وحده موجود ٠٠ الشاى فى داخل الكوب ٠٠ مزاج الساعى فى الشاى ٠٠ ليفعل شيئا بالكوب بسرعة غريبة ، مد يده وتناول حفنة من الملح وضعها فى الكوب وانتظر ان يحدث شىء للزمن . الواقف على عتبة الزقاق — لا يريد أن يدخله .

٠٠٠٠ استند الى فاترينة العيش ٠٠ وانتظر النتائج بنصف عين ٠٠

٠٠ رشف السباعى رشفة من الشاى — بعد أن أشعل واحدة من الثلاثة — وأخذ نفسا عميقا : سحنته تتغير ٠٠ تتقلص ٠٠ لايريد أن يصدق الحقيقة : الملح فى كوب الشاى الآن ٠٠ عاد يرشف رشفة أخرى : شك فى الأمر ٠٠ ربما ٠٠ وربما ٠٠ حزم أمره ٠٠ حمل الكوب الى القهوة ٠٠ سمعه من مكان الترقب والانتظار ٠٠ يصيح فى الجرسون ٠٠ والجرسون يصيح فى الرجل الواقف على النصبة ٠

٠٠ وعاد السباعى مندهشا بكوب آخر ٠٠ فأوقف الانتظار ٠٠

٠٠ من يومها أصبحت اللعبة مسلاته : متى يعثر السباعى على الملح فى كوب الشاى ٠٠ كلما لمح فرصة يمسك بها ٠٠ ويضع حفنة الملح فى الكوب ٠٠ وينتظر : أحيانا كان السباعى يشربه بكل عذاب المذاق والدهشة ٠٠ وأحيانا يسكبه على الرصيف٠٠ بالأمس رشف السباعى رشفة وتغيرت سحنته .. وبينما هو يرفع رأسه من عذاب الحيرة والمذاق الحاد : عثر عليه ٠٠ على وشك أن يطلق ضحكة ٠٠ فأسرع يسد باب الجاراج ليمنع السيارة من الانطلاق ٠٠ لكن السباعى لمحها : فهم أنه هو صانع شراب ملح العذاب ٠

٠٠ لم يتكلم ٠٠ حمل كوب الشاى الى المعلم ٠٠٠ ورأى المعلم قادما ٠٠ لحظتها كان واقفا فى المضيق بين الحائط وبنك الطعمية ٠٠ خاف أن يمسكوه هناك : يخنقونه ويقطعون لحمه ويضعونه فى القدرة ٠٠ ويقدمونه للفعلة طبقا جديدا : عندنا اليوم فول باللحم ٠

٠٠ هم بالخروج فأدركه السباعى : يريد أن يسلمنى الى صاحب الملح ٠

قال للسباعى : سأذبحك ٠

خرج السباعى يجرى : يا معلم انه يهددنى بالذبح ٠٠ مضى السيد البحار قبلى ٠٠ وسكين السباعى مرشوق فى ذراعه ٠٠ لأهرب الآن قبل أن يتناول سكينه ٠٠ المعلم يجرى نحوه : مصمم على وضع لحمى فى القدرة مع الفول ليقدم نوعا جديدا فى المطعم ٠٠ الآن يمكننى أن أجرى ٠٠ الآن يمكنى أن أفعل ما أريد ٠٠

٠٠ رفع رأسه نحو السباعى : بصق عليه ٠٠٠ ودفعه نحو الحائط ٠٠ فأدخله فيه وأغلق عليه: لن يمكنك الخروج منه الى الأبد ٠٠ وفى اللحظة التالية استدار الى صف الموائد المغطاة بالمشمع وفوقها

الملاحات .. ودفع بها على الأرض .. فتناثر الملح واختلط بالتراب .

.. صاح المعلم وهو يجرى خلفه : حرامى ... امسكوه .

.. لكن الزقاق المستسلم لم يكن يمشى فيه انسان .. كان هو الانسان الوحيد .. وكان يجرى كقطار فوقه مدخنة .. فى داخله ركاب لهم وجهة يقصدونها .. تحت القطار عجلات تحمله كقدمية .. القطار يتجه به الى كفر الزيات .

تكفيه سنون الشقاء الطويل فى المدينة من شغل الى شغل .. هناك فى المدينة التى يقصدها سيلبس بدلة زرقاء .. ويعود فى الخامسة من المصنع .. وتحتويه جدران ملساء ..

... فى المحطة أحس أنه المسافر الوحيد فى المدينة : الى أين ؟ ماهو المصير ؟ والظلمة تحتويه.. وهو هارب من عذاب ليحتويه عذاب الغموض ... وركب القطار

.. فى الضجة خفت الأسئلة : احتضرت ثم توارت : الانفراد بالنفس والغموض البائس ... ضربات الطبلة المبتهجة ورقصات الارجل الغائرة ، صرعتها

.. جاءت جلسته بجانب طلبة عائدين الى القاهرة بعد زيارة للاسكندرية .. منذ اللحظات الأولى راحوا يخلقون وجوها جديدة للمرح لايعرفها : ترم .. ترم .. رقص ..رقص .. ضربات فوق الرقص .. ضربات فوق الطبلة .. مزمار يتلوى ويضحك .. أرجل .. أرجل .. أرجل عديدة توقع فوق الأرض .. ترم ..ترم .. ترم .. تريك .. تريك قهقهات .. قهقهات .. فيض وافر من السرور .. وذاب فى الضحكات : ابتلعته .. ود لو يبقى السرور سائرا فوق القضبان الممتدة الى آخر آفاق الحياة .. يحمله قطار معبأ بالسرور المنتشر بأنفاس هؤلاء الشبان .. لو تدوم الضحكات ؟ لو تدوم البهجة ؟ لو صار هو الطبلة ؟ يضرب فوقه هذا الشاب المرح.. لو تحول الى المزمار ينفخ فيه هذا القصير ذو العيون الراقصة ؟ لو تحول الى حقيبة لاحدهم .. ؟ المهم ألا يغادروا القطار .. ليبقوا جميعا فيه .. ليل .. نهار .. لايتركونه .. لو تدوم الحياة كماهى الآن غنوة وتصفيق وأناشيد صبى . داخل قطار لايكف عن التصفير .. ولكن القطار يهدىء من سيره .. يتوقف .. دقات الطبلة تعلو لوداعه : دقات الحزن والانفراد المميت بالنفس تعلو فوق دقات الطبلة : وصلنا كفر الزيات .. دقوا الطبل ياصبيان .. أمه وجيران أمه .. وأبوه وأصحاب أبيه على حق : يخافون نتيجة الضحكات : اللهم اجعله خيرا .. الصنايعية فى الدكان يقولونها فى الوقت المناسب عندما يلمحون صاحب الدكان مقبلا وهم يضحكون: اللهم اجعله خيرا .. ضحك .. ضحك كثيرا والآن وداعا يأشواقه الغامضة .. وداعا ياشبان ..وداعا ايها الطبلة .. وداعا يا حقيبة لم تحتو الجسد قط .. وداعا ياضحكات .. سينزل الآن الى قلب الظلمة فيحتويه .. جاء ليصنع المصير الجديد ولا يدرى الى أين تمضى القدمان بقية الرحلة الغامضة باحثة عن المأوى والرغيف .. هاربة من الحرمان الى الحرمان .

.. الضربات فوق الضربات .. فوق القلب .. فوق الخد والروح تترنح ، لم يعد هناك جدوى من صرخات الانسان بداخله : ليحمل الكدمات والعثرات والروح الممزقة والجسد المبعثر ويعاود المشى من جديد : هكذا خلق أجداده وخلق الابن من بعدهم.. على نفس الطريق ساروا وعلى نفس الطريق يسير.. أبوه من قبله كان صبى نقاش .. وصبى نجار وبائعا .. و« أبو أبوه » من قبل حمالا يحمل أمتعة المسافرين .. يتلقفها منهم من نوافذ القطارات وهى تسير .. ويحمل بقايا لحم مسافر مجهول أكل جسده القطار .. فنزل يجمعه من بين القضبان .. هؤلاء أنجبوه من القسوة والى القسوة أودعوه : ليس هناك معنى للتوقف فى طريق القطارات العمياء .. السائقون أقوياء .. مسرعون .. يدهسون الأرواح الواقفة فى المنتصف .. ليس هناك معنى من الوقوف وسط الطريق يتسول من المارة قروشا ليريهم ما يحمله من طعنات المعلم فى الدكان وركلات الفعلة فى المطعم .. ستتوقف القدمان هنا .. لن يعاود المشى الى بلاد الله لخلق الله ..

.. أنفاس القطار تتقطع .. أنفاسه هو الآخر تتقطع .. اقترب القطار من مكانه .. هو لايريد مكانه .. يريد القطار .

... من بعيد التقت عيناه بالكوبرى والقطار يمر عليه .. هناك فوق الطريق الضيق حيث يمر المارة .. وقف مع الأسطى عبده زوج فاطمة ابنة العمة.. فى عينى الأسطى الريفى انبهار بابن المدينة الصغيرة .. والجنود الانجليز يعبرون الكوبرى هم الأخرون مع الفلاحين العائدين الى الحقول : تعرف تتكلم معهم ؟ وراح يجرى الحديث مع الجنود بصعوبة لم يلحظها الأسطى المندهش .. تماما كما يفعل

معهم وهو يبيع الشيكولاته لهم فى المدينة ذات يوم .. شعر الأسطى عبده بالفخر كثيرا وهو يراهم يضحكون لمحاولات الصغير

.. قالت العمة الحنون : لاتحزن فى الصباح يحلها ربنا ..

قال مشيرا الى جدران البيت : واين الأسطى عبده ؟

ردت فاطمة وهى تنظر فى عينيه : سافر الى السودان منذشهور .. هيأت العمةسريرهاالسفرى الصغير ، تعال نم .. بجانب عمتك . قالت فاطمة فى هذه اللحظة : لا .. سريرى أكبر .. ينام معى .

.. سريرها عال .. أعلى من سرير الأم .. يقف فى مواجهته مكسور النفس : هنا كان الرجل ينام .. والرجل لم يعد هنا .. هنا الآن غريب يبحث عن عمل .. وجد مكانا له فى سرير امرأة غاب عنها الرجل ..

.. صعد الى سرير ابنة العمة : عال .. عال .. سريرها ..

. انزوى فى الداخل . . دخل فى الحائط .. صعدت ـ الابنة القصيرة المترهلة ـ الى السرير .. شدت اللحاف عليها وعليه : غطى اللحاف المصنع ودخان القطار .. والقطار .. ودقات الطبلة : ترم .. ترم وكوب الشاى .. وحفنة الملح فى كوب الشاى .. والجرن .. وعظام لرجل مجهول فى الجرن . . مامعنى الرحلة التى تنتهى بالعثور على امرأة تحت لحاف فوق سرير عال .

.. ساقها أمتدتالى ساقه : سجنتها : من سجن الى سجن ، المعلم سجان الدكان .. يحبسه فى فترينة الخبز .. المرأة سجانة هذه اللحظة .. تحبسه تحت لحاف ليمونى أصفر .. اصطكت أسنانه من لحظة العجز .. فى الدكان لم يجرؤ على رفع يده فى وجه النقاش الذى أكل أذنه لأنه تبرم من كثرة الالحاح فى طلب أكواب الماء .. فى سجن هذه اللحظة لايجرؤ على رفع يده ليواجهالاثارة التى تبعثره .. فى القطار ظل كما كان فى الدكان .. والآن سيستمر كما كان فى القطار ، مد يده

سيقاوم السجن الصغير تحت اللحاف .. مديده فوق ساقها مرة ومرات وأنفاسه متلاحقة ... يرتعش .. ليس هذا هو الهدف أن يعرى الثوب وتمتد يده بجرأة فوق الساق .

.. فجأة صاحت المرأة المستسلمة : ياولد .. عيب اختشى .. عاد كما جاء .. عاطل يبحث عن الرجاء ..

.. وسط الرهبة والصمت المتزعج صاحتالعمة من أسفل :

ــ نامى يابنت .. اخرسى ..

.. سحب يده .. وجدها مقطوعة .. قطعتها الصيحة . أصبح بلا يد .. تطلع فوقه رأىجسده معلقا فى حبل .. بعيدا عن الأرض .. السماء هى الأخرى أبعد .. جسده فى المنتصف معلق .. وبدأت أسنانه تتساقط .. تبعثرت .. فك الحبل ونزل يبحث عن أسنانه .. تجمع غلمان الحارة يساعدونه .. عثر الأولاد الأشقياء على أسنانه كلها .. أراد أن يأخذها منهم .. جروا وألقوا بها فى وجه الشمس وصاحوا : شمس ياشموسه .. خدى سنة الحمار وهاتى سنة الجاموسة .

.. هو الحمار اذن ؟ وهى الجاموسة ..الجاموسة نطحته ..

استند الى الحائط .. وضع طرف اللحاف فىفمه لكيلا يبلع أسنانه المتساقطة .

.. طرف اللحاف يسد فمه .. اختنق ..شعر أنه يذوب فى شىء يذوب منه

ظل يذوب .. ويذوب دون حركة والجدار بجواره شاهده الوحيد .

.. قالت العمة عندما استيقظ .

ــ سأكتب لأبيك .. ؟

قال للعمة : لاداعى ياعمة .. أنا راحل ..

نظرت اليه ابنة العمة متسائلة : ابق معنا ؟!

قال : ليس هناك مايدعو .. لقد استسلمت..

.. وركب أول قطار عائد الى الاسكندرية : قطار بلا دخان بلا طبلة ولا مزمار .. قطار حزين يركبه قرويون صامتون

.. احتواهم النوم المؤقت فآثروه على الضجيج.. لم يقم أحدهم ويرقص على وقع تشنجات الطبلة .. لم يخلق أحدهم بهجة يتعلق بنسيجها وينسى ..لم يتمن حقيبة لأحدهم يختفى فيها .. كانوا عائدين بسلال محملة بالعيش المرقرق والجبن والسريس .

.. فى عصر ذلك اليوم سار بجوار المطعم .. قادته قدماه الى هناك لتستقر : ارادت بالرغم منه أن تجد أرضا تدور حولها وتستقر .

.. سمع من يصيح خلفه فآثر الا يرد .. عاندته قدماه ، توقفتا .. التفت بالرغم منه .. وجد المعلم يناديه وهو يتشاجر مع صبى الجرن .. قال المعلم له آمرا :

ــ أدخل البس الفوطة .. ودق العجينة فى .. الجرن .. أطاعه .. دخل .. لبس الفوطة : دخل يدق عجينة الفول وقطعا من لحمه فى الجرن .



بافلوف وعلم النفس

بقلم إسماعيل المهدوى

٣

الاضطراب العصبى :

اذا كان قطبا النشاط المرضى ، هما سيطرة الاثارة فى جانب ، وسيطرة الكف فى جانب آخر . فالحالة المرضية تتمثل أيضا فى تثبيت المراحل الانتقالية للاثارة او الكف . من ذلك مثلا ان مراحل النشاط العصبى التى سبق ذكرها فى حالة الكف (وهى التسوية والمفارقة ومابعد المفارقة) يمكن ان تشكل حالات مرضية حادة ، مع انها تشكل ايضا حالات انتقال عادية من الاثارة الى الكف خلال عملية النوم مثلا . وهى فى هذه الحالة الاخيرة تمر بسرعة وفى ارتباط بعملية سوية . (المؤلفات ص ٢٣٩) (١)

وقد أجريت تجارب عديدة على الكلاب لاحداث صدام بين عمليتى الاثارة والكف ، فكانت النتيجة دائما انهيارا عصبيا أو مرضا عصبيا ، على اساس ان قانون العلاقة بين الاثارة والكف هو « التضييق المكانى المتبادل mutual spatial delimitation» وبناء على هذا القانون ينتهى الصراع بين هاتين العمليتين فى الحالة السوية الى التوازن ، اى تخصيص مكان وزمان محددين لكل عملية منهما .

ولنأخذ مثلا هذه التجربة . يجرى تكوين فعل منعكس شرطى اطعامى لدى الكلب يكون المنبه الشرطى فيه منبها لانعكاس دفاعى فطرى . فتعرض الكلب لتيار كهربائى يحدث استجابة دفاعية غريزية . ولكن يمكن ربط هذا المنبه بتقديم الطعام بحيث تؤدى الصدمة الكهربائية فى النهاية الى افراز اللعاب والتحرك لاستقبال الطعام . وبهذه الطريقة تتكون انعكاسات شرطية اطعامية ناجحة . ولكن لنفرض اننا حاولنا زيادة عدد نقاط الاثارة الكهربائية الشرطية فى جلد الكلب ، فماذا يحدث ؟ يحدث انه بمجرد ان تزيد هذه النقاط الى عدد كبير ، تختفى تماما الانعكاسات الشرطية الكهربائية ، ويعود المنبه الكهربائى الى طبيعته الدفاعية الفطرية الاولى ، بل وبدرجة اشد . وفضلا عن ذلك يحدث اضطراب عصبى للكلب .

وبعض الكلاب تستطيع أن تحتمل عددا كبيرا من نقاط الاثارة الكهربائية الشرطية . ولكن هذه الكلاب اذا تعرضت لاثارة متكررة تنتقل بسرعة وبشكل مباشر من نقطة الى اخرى

(١) الاشارة الى المؤلفات خلال المقال يقصد بها المؤلفات المختارة لبافلوف _ طبعة موسكو الانجليزية _ عام ١٩٥٥

من نقاط الاثارة الشرطية لا تلبث أن تقع فى نفس حالة الاضطراب العصبى السابقة ، وهى حالة تحتاج الى راحة عدة شهور .

واذا كان الجزء الاول من التجربة يكشف عن الامكانية الموضوعية للسيطرة على الغرائز فى الكائن الحى وتوجيهها ، فالجزء الثانى من التجربة يبين حدود هذه الامكانية التى يجب الا تصل إلى حد محاولة الغاء الانعكاسات الغريزية أو تجاهلها تماما . فبناء على قانون التضييق المكانى المتبادل يمكن تضييق نطاق عملية الاثارة للمنبهات الدفاعية المعينة . ولكن اى محاولة لدفع عملية الكف الى تخطى هذا النطاق الضيق تؤدى الى صدام بين العمليتين ، اى الى حالة مرضية عصبية . (المؤلفات ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥)

وقد سبقت الاشارة الى تجربة احداث الصدام بين عمليتى الاثارة والكف لدى الكلب بواسطة التنبيه الضوئى ذى الشكل البيضاوى المتقارب من الشكل الدائرى

وتحدث هذه الصدامات اضطرابات عصبية تتخذ اتجاهين مختلفين عند الانواع المختلفة من الكلاب . فهناك كلاب تختفى لديها تنبيهات الكف اختفاء تاما أو تضعف الى حد كبير ، وهناك كلاب يحدث لديها نفس الشىء بالنسبة لتنبيهات الاثارة . وهذه النتائج التجريبية ترسم كما قلنا قطبى المرض العصبى : سيطرة الكف فى جانب وسيطرة الاثارة فى جانب آخر .

ويلاحظ انه بالنسبة للكلاب التى يتخذ المرض لديها اتجاه سيطرة الكف ، من الممكن خلال تماثلها للشفاء ان نتتبع لديها المراحل المرضية للنوام التى سبق ذكرها : التسوية والمفارقة ومابعد المفارقة (ص ٢٣٧)

ومن المفيد جدا ان نشير هنا الى التجارب اللاحقة التى اجريت بعد ذلك على نفس الكلاب . فبعض التجارب الخاصة باحداث صدام بين الاثارة والكف كانت تعاد اكثر من مرة على الكلاب بعد شفائها . وكانت نتيجة ذلك ان مراحل الاضطراب العصبى كانت تنكمش بالتدريج وتنتهى بمعدل أسرع ، حتى تصل الكلاب الى مستوى لا تصاب فيه باى اضطراب اذا تعرضت لنفس الظروف التى كانت تحدث لديها الاضطرابات فى الماضى . (ص ٢٣٨) ويبدو ان هذه النتيجة هى ثمرة توصل الجهاز العصبى الى تشكيل ادق للعلاقة بين الاثارة والكف على أساس قانون التضييق المكانى المتبادل . وعلى كل حال فهى نتيجة لا يمكن التوصل اليها فى كل انواع الصدام ، اى لا يمكن التوصل اليها حيثما يستحيل على الجهاز العصبى اكتشاف ترتيب مكانى ما الاثارة والكف لا يتنافى مع قانون التضييق المتبادل . ومهما يكن فالدرس الذى نستخلصه من هذه الامكانية الموضوعية لتجنب المرض ، انه بقدر ما يمر الجهاز العصبى بتجارب تدفعه الى تحوير نشاطه وتعديله وترتيبه ، بقدر ما ينجح فى تجنب المآزق المؤدية الى الاضطرابات

التوازن العصبى :

والآن .. ما الذى يحدد السلوك الطبيعى للحيوان ، او بعبارة اخرى ، النشاط السوى لجهازه العصبى ؟

يقول بافلوف ان قانون الكائن العضوى هو « التوازن الخارجى والداخلى » (ص ١٤٥) اى التآزر الدقيق بين العناصر التى يتكون منها كائن مركب ما ، وبين هذا الكائن المركب كله والعالم المحيط به » (ص١٥٣) فالتكيف أو التوازن او التوافق او التكامل ـ وكلها كلمات بافلوف نفسه ـ تشمل عناصر التركيب الداخلى للحيوان من ناحية وتشمل علاقات الحيوان بالخارج من ناحية أخرى . وسمات هذا التكيف البيولوجى ليست سمات عامة للنوع الحيوانى فحسب (وهى الافعال المنعكسة غير الشرطية) ، بل هى ايضا سمات خاصة بكل فرد من افراد الحيوان فى فترات محددة وفى ظروف محددة (اى الافعال المنعكسة الشرطية) ـ ص ٤٤٠ .

ويتخذ قانون التوازن عند بافلوف وجهين اثنين : الاول اتجاه الكائن العضوى نحو التوازن ، والثانى اتجاهه ضد عدم التوازن . يقول :

«ان القانون الفسيولوجى العام للجهاز العضلى الهيكلى وهو قانون الكائن الحى كله ـ ا . م .) يشمل ـ من ناحية ـ الحركة الدائمة نحو أى شىء .. يحفظ ويعزز تكامل الجهاز العضوى للحيوان ويوازنه مع الوسط المحيط .

وهذا رد فعل موجب او حركة موجبة . ويشمل ـ من ناحية اخرى ـ الحركة الدائمة ضد أى شىء وقذف ولفظ اى شىء ، يعوق أو يهدد العملية الحيوية ، وينتهك توازن الكائن العضوى مع البيئة . وهذا رد فعل سالب او حركة سالبة . » (المؤلفات ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩)

وفى الانسان ، يرى بافلوف ان هذا التوازن يتم بالتآزر بين النظم الثلاثة للجهاز العصبى وهى :

١ ـ النظام الاول وهو نظام الافعال المنعكسة غير الشرطية ، اى نظام الغرائز والدوافع والانفعالات المتمركزة فى منطقة تحت اللحاء الملتصقة بالنصفين الكرويين .

٢ ـ النظام الثانى ـ ويسمى عند الانسان النظام الاشارى الاول ، لانه يشمل « اشارات » Signals مباشرة لمنبهات النظام الاول اى يشمل انعكاسات شرطية لكنها تنبثق من الاستقبال المباشر لمنبهات الواقع (مثل سماع صوت الجرس اشارة لتناول الطعام) . وهذا النظام الثانى هو النظام الاشارى الوحيد لدى الحيوان ، ويتمركز فى النصفين الكرويين ، فيما عدا الفصوص الامامية المتطورة عند الانسان . ويقول سمولنسكى عن هذا النظام الاشارى الاول انه « حامل الفكر التخيلى الشيئى المجسم الانفعالى ، الذى ينتج عن التأثير المباشر غير الزمنى غير الكلامى للعالم الخارجى والوسط الداخلى للكائن العضوى » (١)

٣ ـ النظام الثالث ـ ولا يوجد الا عند الانسان ، ويتمركز فى الفصوص الامامية من اللحاء ويسمى ايضا النظام الاشارى الثانى ، بمعنى انه يتكون من اشارات لارشادات النظام السابق . وهى من ثم اشارات « مجردة » اى لاتعتمد على الاستقبال المباشر لمنبهات الواقع ، ولكنها تعتمد على « الكلمة » والكلمة تشير الى المنبه الشرطى ، الذى يشير بدوره الى المنبه غير الشرطى . المؤلفات ص ٥٣٨) ولما كان للكلام ركيزتان فى اللحاء ، هما المنطقة السمعية للكلام (الاحساس السمعى بالكلام) والمنطقة الحركية للكلام (حركة التكلم) ، لهذا يمكن ان يقال ان هاتين المنطقتين تشكلان الركيزتين الاساسيتين للنظام

(١) Ivanov Smolensky : Essays on the paths - physiology Moscow, 1954 - P. 210

الاشارى الثانى فى اللحاء . (سمولنسكى - ص ٢٨٧) (١)

وإذا كان التآزر بين نشاط هذه النظم الثلاثة هو أساس الصحة النفسية او النشاط العصبى السوى فهذا التآزر هو نتيجة التـوازن بين عمليات النشاط العصبى اى اساسا التوازن بين عمليتى الاثارة والكف . فاذا اختل هذا التوازن ، اختل بالتالى التوازن بين العمليات العصبية الاخرى ، وتفكك التآزر بيـن الوظائف او النظم العصبية المختلفـة ، وحـل الاضطراب والمرض محل الصحة والسلوك السـليم . يقول بافلوف :

« النشاط العصبى السـوى هو اتزان بين كل العمليات التى مر ذكرها والتى تشـارك فى هـذا النشـاط . والاخلال بهذا الاتزان يعنى حالة مرضية . وهناك فى الغالب عدم توازن من نوع ما حتى لدى هؤلاء الذين يسمون اسوياء ، اى بعبارة ادق الاسوياء نسبيا . ومن هنا يتضح كيف يرتبط احتمال المرض العصبى بنمط الجهاز العصبى .

والظروف القاسية التى تنتهك التوازن العصبى بطريقة مزمنة تشمل : الانهاك الشديد للعملية الاثارية ، والانهاك الشديد للعملية الكفية ، والصدام المباشر بين كلتا العمليتين المتضادتين، اى بعبـارة اخرى ، الانهاك الشديد للقدرة الحركية لهاتين العمليتين » . (المؤلفات ص ٢٦٢ - ٢٦٣)

انماط الشخصية :

هنا نتعرض بايجاز لنظرية بافلوف فى انماط الجهاز العصبى وهى احدى نظرياته ذات الاهميـة الكبيرة ، التى لم يستكمل اعماقها للاسف ، فظلت بعده دون اضافة جديدة ، بل يمكن ان يقال انها لم تلق من تلامذته الاهتمام اللائق بها . ولم يكن هذا فى الواقع الا نتيجة قصور منهج بافلوف نفسه فى مجال دراسة السلوك الانسانى . فموقف مدرسة بافلوف الجامد من هذه النظرية الجنينية - العبقرية رغم ذلك - هو امتداد لموقف بافلوف القاصر من النفس البشرية .

وقد فكر بافلوف فى نظرية الانماط هذه بعد ان تعـددت ملاحظاته التلقائية على التنـوع فى سـلوك الكلاب او سرعة المواقف ، منحيث سرعة الاستجابة او سرعة الكف او سرعة التعلم او القدرة على مقاومة الانهاك العصبى الخ . فقد ثبت بعد دراسة الافعال المنعكسة الشرطية للعديد منالكلاب ان للحيوانات المختلفة اجهزة عصبية مختلفة . ويمكن تصنيف هـذه الاجهـزة العصبية المختلفة على اساس ثلاث خصائص او سمات لعمليتى الاثارة والكف فى الجهاز العصبى ، هى :

١ - قوة هاتين العمليتين .

٢ - توازنهما .

٣ - قدرتهما الحركية (المؤلفات ص ٢٥٩)

ومن الناحية النظرية يمكن استنتاج انماط متعددة جدا على اساس هذه السمات . فهنـاك اولا التوزيع الثنائى لهـذه السمات (اى قوى وضعيف ، ومتوازن وغير متوازن ، ومتحرك وغير متحرك) . ثم التوزيع المركب لهذه التوزيعـات الستة (مثلا : قوى متوازن متحرك ، وقوى غير متوازن متحرك ، وقوى غير متوازن غير متحرك الخ الخ) . ويصل هذا التوزيع الى ٢٤ نمطا . فاذا اضفنا الى ذلك الدرجات الثلاث الممكنة لكل سمة من السمات المذكورة (قوى ومتوسـط وضـعيف ، ومتوازن وغير متوازن ، الخ) فان عدد الانماط يتضاعف اكثر من مرة . (ص ٣١٤)

ولكن الانماط الاساسية المتميزة بشكل واضح والتى تمثل اختلافات بارزة فى القدرة على التكيف مع الظروف وفى القدرة على مقاومة المرض ، اربعة انماط هى :

١ - النمـط الضعيف : وهو نمط يعجز عن التكيف مـع الظروف المحيطة ويتحطم بسهولة وكثيرا ما يقع فى حالات المرض والانهيار العصبى ازاء موقف صعب . وهذا النمط بشكل عام لايمكن اخضـاعه لدرجة كبيرة من التـدريب او النظام ، ولا تنجح معه الا المعاملة « المنزلية الدافئـة » . (ص ٣٣٨ - ٣٣٩) والكلاب من هذا النوع تكون فى العمل مذعورة قلقة عديمة الصبر ولا تكتسب الانعكاسـات الشرطية بسرعة ، اى لا يسهل تعليمها . وانعكاساتها الدفاعية من النوع السلبى اى الهروبى .

٢ - النمـط القوى غير المتوازن : وتغلب عليه الاثارة ومن ثم يسمى المندفع او سـهل الاثارة ، وهو سـهل التعرض للاضطرابات المرضية ولكن فقط فى الحالات التى تستلزم الكف .. وهـذا النمط بشـكل عام نمط مقاتل ، ولـكنه يعجز عن التكيف مع متطلبات وعفويـــات الحيـاة اليوميـــة التى تحتاج الى قدرة كفية كبيـرة . ومع ذلك فهو ، بوصفه نمطا قويا ، قادر على اخضاع نفسه للنظام الصارم ، ومن ثم قادر على اصـلاح نقص الكف لديه . (ص ٣٣٩) والكلاب من هذا النوع تدخل المعمـل فى جراة وبلا خوف وتكتسب الانعكاسات الشرطية بسرعة . وهى من نوع عدوانى .

٣ - النمط القوى المتـوازن النشيط او المتحرك ، اى ذو القـدرة الحركية الكبيرة للعمليات العصبية . وهو يختلف عن النمط السابق فى قدرتـه على الكف التى تحد اندفاعه ورغبته فىالقتال وتمكنـه من التـكيف بسهولة ، كما يتميز بقدرته الحركية التى تعطيه امكانيات واسـعة لسرعة التصرف ، او مايمكن ان يسمى اللباقة . وهـذا النمط يتعرض بصعوبة جدا للاضطرابات المرضية .

٤ - النمط القوى المتوازن الساكن (اى المتخلف فى القدرة الحركية للعمليات العصبية) . ويتفق مع النمط السابق فى صعوبة التعرض للاضطرابات المرضية وفى عدم الاندفاع وعدم الرغبة فى القتال . ولكنـه ضعيف التصرف . وكلا النمطين السابقين من نوع عملى يسهل اخضاعه للنظام وترتيب حياته .

وبالنسبة لتوزيع هذه الانماط فى الواقع ، يرى بافلوف ان النمطين الضعيف والمتوازن المتحرك هما اكثر الانمـاط انتشارا بين الكلاب . ويأتى بعدهما النمـط القـوى غير المتوازن ، بينما يعتبر النمط الساكن اكثرها ندرة . (سمولنسكى ص ٩٥) .

ويتفق هذا التقسيم الرباعى - كما يلاحظ بافلوف - مـع تقسيم ابوقراط التقليدى الذى تناقله بعد ذلك مفكرو العصور الوسطى ، سواء فى المسيحية او الاسلام . وهو كما يلى على نفس الترتيب السابق :

(١) انظر كتاب سمولنسكى فى المقال الاول من هذه السلسلة بالمجلة .

١ ـ المزاج السوداوى او الضعيف
٢ ـ المزاج الصفراوى او الغضوب
٣ ـ المزاج الدموى او الحيوى .
٤ ـ المزاج البلغمى او الخامل (المؤلفات ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠) .

وهذا التقسيم الرباعى البافلوفى يغطى بشكل عام التنوعات الواسعة لسلوك الحيوان والانسان . وقد كان بافلوف يستطيع ان يتعمق التنوعات الاكثر دقة التى تحددها الانماط الكثيرة الاخرى ، لو انه نقل دراساته هذه الى مجال الجهاز العصبى البشرى . وهذا للاسف شيء لم يفعله .

والان .. كيف يمكن تحديد كل سمة من سمات الجهاز العصبى ، اى القوة والتوازن والقدرة الحركية ؟

بالنسبة لقوة العملية الاثارية يمكن قياسها باستخدام منبه شديد ـ مثلا صوت قوى جدا لاتكاد تحتمله الاذن . وفى هذه الحالة تحدث عدة انواع من الاستجابة .

١ ـ عند بعض الكلاب يتحول هذا المنبه الشديد جدا الى منبه شرطى ناجح ، بل ربما احتل المكان الاول بين المنبهات الشرطية بناء على « قانون الحد الاقصى » اى « قانون التناسب بين اتساع الاثر وشدة المنبه الخارجى » . وهذه الكلاب ذات قوة اثارية شديدة .

٢ ـ عند بعض الكلاب يؤدى هذا المنبه الى كف الانعكاسات الشرطية . وهى كلاب متوسطة القوة فى الاثارة .

٣ ـ عند بعض الكلاب الاخرى يؤدى هذا المنبه الى اضطراب عصبى ، اى مرض نفسى يحتاج الى علاج خاص . (ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩) .

ومن الوسائل الاخرى لقياس قوة العملية الاثارية ، زيادة درجة الاستثارة الغذائية باطالة فترة الجوع ، واختبار استجابة الحيوان فى هذه الحالة للانواع المختلفة من المنبهات .

والوسيلة الثالثة هى استخدام الكافيين . فالجرعة المحددة من الكافيين تؤدى الى زيادة العملية الاثارية للجهاز القوى ، بينما تؤدى بالعكس الى اضعاف القوة الاثارية للجهاز الضعيف (بناء على قانون الانتقال المتبادل) . فهذه الوسيلة شانها شان الوسيلتين السابقتين انما تقيس « حد قدرة الشغل » او « الحد الاقصى الممكن للتوتر فى الخلية العصبية » ـ وهو ما نسميه قوة العملية الاثارية .

اما اختبار قوة عملية الكف فاكثر سهولة ، اذ يكفى اطالة فترة الكف لمنبه كفى شرطى ما لتتضح مدى قدرة الكف فى الجهاز العصبى . والنتيجة هى ان الجهاز الضعيف والجهاز القوى غير المتوازن كلاهما لا يحتمل مثل هذا الاختبار . (ص ٣٣١) كذلك يمكن قياس قوة الكف بواسطة كمية جرعة البروميد التى تؤثر فى النشاط العصبى للحيوان . فالحيوان الضعيف يتأثر بقليل من السنتيجرامات او المليجرامات من البروميد ، لان الضعف الفطرى فى عملية الكف عنده لايحتمل اكثر من هذا الدفع . (ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣)

اما القدرة الحركية لعمليات الجهاز العصبى فيمكن قياسها بواسطة التجارب التى تحدد القدرة على احتمال الانتقال المباشر من عملية كف الى عملية اثارة ـ او بعبارة اخرى احتمال درجات الصدام بين عمليتى الاثارة والكف ـ كمايحدث مثلافى تطور التمايز عند الانتقال السريع من المنبه الذى يتم كفه الى المنبه المثير . وفى هذه الحالة يحدث انهيار عصبى للاجهزة الضعيفة .

كذلك يمكن قياس القدرة الحركية بقياس امكانية تحويل المنبهات الشرطية الى منبهات مضادة .

وهناك ايضا تجارب اخرى معقدة فى هذا المجال ، منها مثلا تكوين تمايز للمرات التى يتكرر فيها نفس المنبه : مثلا كف المرات الثلاث الاولى التى يحدث فيها المنبه (صوت الجرس) وتدعيم المرة الرابعة لتكون انعكاسا شرطيا . وهذه تجربة هامة جدا . فهاهنا نجد منبها شرطيا موحدا يثير فى اوله انعكاسا كفيا وفى آخر انعكاسا اثاريا . ولايحتمل هذا الانتقال الانقلابى الا الاجهزة ذات القدرة الحركية للعمليات العصبية . (ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦)

ومن التجارب الاخرى لقياس القدرة الحركية ، تجارب اعادة تشكيل الصور النمطية للحركة Stereotypes

والصورة النمطية هى التكرار المنتظم لمنبهات معينة من حيث الترتيب والاستجابة الخ ، اى هى عبارة عن سلسلة من الانعكاسات الشرطية المرتبة بطريقة خاصة ثابتة والتى يتم تكوينها على فترة من الزمن بحيث تتخذ شكل « العادة » . من ذلك مثلا العادة التى يستيقظ بها بعض الناس ويغتسلون ويتناولون افطارهم ويرتدون ملابسهم قبل الخروج الى العمل فى نفس الموعد اليومى بل وبنفس الطريقة . ويحتاج تغيير الصورة النمطية الى قدرة حركية كبيرة ، والا حدث اضطراب يكف معظم الانعكاسات الشرطية او كلها . ص ٣٣٧ و ٤٤٩ وفى سن الشيخوخة بالذات لدى الحيوان والانسان ، حيث تضعف العمليات العصبية عموما ، يصبح من الصعب تغيير الصور النمطية للحركة .

وقد ثبت بالتجارب ان تغيير الصور النمطية للسلوك يسبب بشكل عام حالات من الالم حتى لدى الاجهزة القوية ، وقد تصل فى الاجهزة الضعيفة الى الانهيار . وتفسر هذه التجارب على الكلاب الاساس الفسيولوجى لحالات الالم والقلق والاضطراب التى يعانيها الانسان عندما يغير اسلوبه المعتاد فى الحياة اويغير اصدقاءه المتصقين به او يغير عقيدته ، الخ .. (ص ٤٥٢ ـ ٤٥٣)

بهذه النظرية الجنينية التى عرضناها بسرعة ، يقدم بافلوف تدعيما علميا تجريبيا لاولاء الذين يبحثون عن اساس فسيولوجى لسلوك الحيوان (اى من حيث التركيب الفطرى الوراثى) ، كما يقدم المعايير العملية الدقيقة لتحديد الانماط العامة للاجهزة العصبية . ولكن بافلوف فى نظريته عن التركيب الفطرى الوراثى لم يتجاهل تماما دور الاكتساب او البيئة ، رغم انه كما ذكرنا لم يتوسع فى هذا الموضوع بالشكل الذى يستكمل له ابعاده ويصوغ منه نظرية متكاملة . ولو ان بافلوف استخدم عبقريته العلمية فى هذا الاتجاه لحقق للمشتغلين بالدراسات النفسية كسبا يقلب النظريات النفسية المثالية راسا على عقب ، ويرسخ النظرة العلمية للنفس البشرية .

ويرى بافلوف ان ما يسمى « الشخصية » اى الاسلوب العصبى للحيوان ، هى مركب من هذه الانماط او الاستعدادات والاشكال الوراثية للنشاط العصبى ومن تاثيرات البيئة التى تثبت وتستقر فى حياة الحيوان . وماأكثر صفات الشخصية

التي تتحدد بالاكتساب . فهناك كلاب اجرى بافلوف التجارب عليها تظهر شراسة لا حد لها في ظروف شرطية معينة تختفي تماما ازاء نفس المنبهات في ظروف أخرى . وهناك شمبانزي يحكي عنها بافلوف ثبت انها من النمط العصبي القوي ، ومع ذلك كانت تعجز بشكل غريب عن النشاط او التعلم في اى حجرة ، لان الحجرة تشتت انتباهها . وهكذا نجد الصفات المكتسبة في جانب ، والعناصر الثلاثة الوراثية للنمط العصبي في جانب آخر . ومن كلا الجانبين تتركب شخصية الحيوان أوسلوكه النهائي . ذلك لانه اذا كان تركيب الجهاز العصبي للحيوان يتميز بنمط خاص لهذه العناصر الوراثية الثلاثة ، فهو يتميز أيضا وقبل كل شيء بعنصر هام اساسي هو القدرة الهائلة على التشكل ، اى اكتساب الصفات والقدرات الجديدة . (ص ٢٦٠ وص ٣١٥ - ٣١٦ و ص ٦١٧ - ٦١٩) .

ويحكي احد تلامذة بافلوف كيف يمكن تغيير سمات النمط العصبي لبعض الكلاب بواسطة وسائل صناعية ، مثل خصاء الكلب او اعطائه عقاقير معينة لمدة طويلة ، كما يمكن تحويل الكلاب ذات النمط القوي الجريء الى كلاب جبانة ذات انعكاسات دفاعية هروبية -اى تسلك سلوكا ضعيفا - بعد حبسها لمدة طويلة . (١)

ويذكر سمولنسكي كيف بدات مدرسة بافلوف تبحث تاثير البيئة او الاكتساب في سلوك الحيوان - وهو اتجاه لم يظهر لدى بافلوف الا متاخرا ، وبالتحديد عام ١٩٢٨ - وهذا يكشف بعض الثغرات الميكانيكية في منهجه . فقد حدث في ذلك العام ان واجه الباحثون في احد معامل بافلوف ظاهرة غريبة ، هي ان كلبا من كلاب التجارب من النمط العصبي القوي ، ثبت رغم ذلك ان انعكاساته الدفاعية من النوع السلبي جدا ، وهذه سمة اساسية للنمط الضعيف . وتبين عند البحث ان هذا الكلب ولد وتربى محبوسا في القفص ، فاكتسب بذلك سمات النمط الضعيف . وهنا ظهرت الحاجة الى دراسة تاثير البيئة في النمط العصبي .

وقد اجريت التجارب على عدد من الجراء مولودة معا ، حيث وزعت بمجرد مولدها الى مجموعتين : مجموعة تبقى محبوسة ويكون تعرفها على العالم الخارجي محدودا جدا ، والمجموعة الثانية تتربى في ظروف تتوفر فيها الحرية ومواجهة الاخطار والمشاكل الخ . وقد امكن بهذه الطريقة اثبات الحقيقة المذكورة تجريبيا ، اذ ان المجموعة التي تربت محبوسة كانت انعكاساتها الدفاعية سلبية جدا وعاجزة عن مواجهة اى تغيير في حياتها او في ظروفها ، بعكس المجموعة الثانية . ولا يؤكد هذا فقط ان النمط القوي يمكن أن يتحول بالبيئة الى نمط ضعيف ، بل يؤكد ايضا ان النمط الضعيف يمكن أن يكتسب سمات النمط القوي (سمولنسكي - ص ٨٩ - ٩١)

ويعلق بافلوف على هذه التجارب قائلا :

« واضح أنه عندما تخرج الجراء الى العالم الخارجي لاول مرة تكون مزودة بانعكاس خاص . يسمى أحيانا انعكاس الذعر ، ولكني اقترح تسميته الانعكاس الاولى المؤقت للحذر الطبيعي ..

وفقط وخلال التعرف التدريجي على البيئة يختفي هذا الانعكاس شيئا فشيئا ليحل محله انعكاس تنقيبي جديد وانعكاسات اخرى تقابل الاثار المختلفة لهذا الانعكاس . اما الجرو الذي لا يتمتع بالفرصة لاكتساب هذه الخبرة العملية بشكل مستقل ، فيحتفظ بهذا الانعكاس المؤقت الذي يعلق به لفترة طويلة ان لم يكن طوال حياته ، ويخفي هذا الانعكاس بشكل دائم القوة الحقيقية للجهاز العصبي . فما أروع هذه من حقيقة تربوية حية ! » (عن سمولنسكي ص ٩١) .

واذا كان من الممكن تقسيم انماط الجهاز العصبي على اساس العناصر الثلاثة التي مر ذكرها ، فمن الممكن كذلك تقسيم الجهاز العصبي للانسان فقط على أساس آخر ، هو العلاقة بين النظام الاشاري الاول والنظام الاشاري الثاني ، وهذا التقسيم لا يتعارض مع التقسيم الثلاثي المذكور ، ولا يحل محله ، لكنه تقسيم اضافي بالنسبة الانسان .

ويسمى بافلوف النمط الذي يغلب عليه النظام الاول « نمط الفنان » أو « النمط الفني » - وهو الذي يميل الى ادراك العالم الخارجي والتعامل معه من خلال الانطباعات المباشرة واستقبالات الحواس . اما النمط الثاني - ويسميه « نمط المفكر » او « النمط الفكري » - فيميل الى ادراك العالم الخارجي والتعامل معه من خلال الكلمات والافكار المجردة اى اشارات النظام الثاني . واما النمط المتوسط فيتوازن لديه النظامان تقريبا . (المؤلفات ص ٥٨٩-٥٩٠ ، ص ٤٨٣) يقول بافلوف :

« المجموعة الاولى وهم الفنانون من مختلف الانواع - من كتاب وموسيقيين ومصورين الخ - يدركون الواقع ككل واحد ، اى يدركون الواقع الحي كله دون أن يفتتوه او يحللوه . اما المجموعة الاخرى - مجموعة المفكرين - فهم على العكس يفككونه ومن ثم يمكن ان نقول انهم يقتلونه ويحولونه لوقت ما الى نوع من الهيكل العظمي ... » (ص ٥٣٥) .

ويحكي بافلوف قصة طفل لاسرة فنية في سن الثانية او الثالثة كان ابواه يعرضان عليه للتسرية مجموعة من الصور للاقارب والممثلين والكتاب الخ ، تبلغ حوالى ٣٠ صورة ، ويذكران له مع الصور أسماء اصحابها . فاذا بالطفل بعد ذلك يذكر اسم صاحب الصورة بمجرد ان يرى ظهر الصورة لا الصورة نفسها . ويسمي بافلوف هذه القدرة « الاستعادة المتكاملة للواقع » (ص ٥٣٦) .

وقد سبقت الاشارة الى أن العلاقة بين النظام الاشاري الاول والنظام الاشاري الثاني هي علاقة بين الاداء الوظيفي لمنطقة تحت اللحاء والنصفين الكرويين ، والمنطقة الفصوص الامامية من اللحاء . وهذه العلاقة تحددها بشكل خاص سمات العمليات العصبية المذكورة ، وعناصر النمط العصبي .

ومن المؤسف ان هؤلاء الذين يتحدثون عن عملية الابداع الفني وظروفها ، وعن القدرات الفنية واكتشافها وتطويرها . لم يصل الى علمهم بعد أن بافلوف قد وضع منذ ثلاثين عاما الاساس العلمي الفسيولوجي للدراسة السيكلوجية الناجحة لشخصية الفنان وانتاجه .

(له بقية)

---

(1) L. Rokhlin: Soviet Medecine agains Menbal Diseases — Moscow, 1958. p 62

شيخ النقاد يتحدث

بقلم فؤاد دواره

- الأدب إنعكاس إيجابي للحياة .. يحث خطاها .
- كيف اتهمت بأني عميل للشيوعية الدولية ؟
- كتبت مقالات وأنا في السجن ضد الملك والإنجليز .

٢

تحدث الدكتور مندور فى العدد الأسبق عن المعالم الرئيسية فى حياته منذ طفولته حتى استقالتــه من الجامعة عام ١٩٤٤ ، وروى اهم المواقف التى مر بها منذ كان تلميذا بالمدرسة الابتدائية ، حتى التحاقه بالجامعة ، ثم سفره فى بعثـــة طويلة الى باريس ،وحدثنا بشىء من التفصيل عن فترة اقامته فى أوربا ، وكيف كانت السنوات التسع التى أمضاها هناك هى أساس تكوينه العقلى والعاطفى والانسانى، وقد توقفنا عند الأزمة التى قامت بينــه وبين أستاذه الدكتور طه حســين حين كان مديرا لجامعـــة الاسكندرية ، وعلمنا كيف انتهت باستقالة الدكتور مندور من الجامعة قبل أن يمضى عامان على تعيينه مدرسا بها .

وفى هذا العدد يواصل الدكتور مندور حديثـه عن بقيـة المعـالم الهامة فى حياته ، ويؤرخ فى الوقت نفسه لفترة حاسمة فى تاريخنا الحديث ، ثم يجيب على بعض الأسئلة التى وجهتها اليه :

منذ تأزمت الأمور بينى وبين الدكتور طه حسين بدأت ابحث لنفسى عن عمل آخر تمهيدا للاستقالة من جامعة الاسكندرية . وتصـادف ان التقيت فى مقهى «التريانو» بالاسكندرية بالمرحوم أنطون الجميل رئيس تحرير « الاهرام » ، وقدمنى اليـه أحـد الزملاء ، وانطلق الرجل يثنى على مواهبى الأدبية وثقافتى الواسعـة واسلوبى العـربى الرصين ، فانتهزت الفرصة لأسأله عما اذا كان من الممـكن ان يجد لى عملا بالاهرام ، فرحب بذلك وعرض علـى وظيفة رئيس قسم الأخبار بالجريدة ، فقبلت على الفور ، ووعدنى أنطون الجميل أن يوافينى بقـرار التعيين من القـــاهرة ، ولكن انتظارى طال دون جدوى .

وكنت قبل ذلك قد انتدبت لتدريس مادةالترجمة الفرنسية فى كلية التجارة بجامعة الاسكندرية ، حيث تعرفت بالدكتور سيد أبو النجا ، الذى كان مدرسا بها ، ثم ما لبث أن استقال من الجامعة ليعمــل مديرا لجريدة « المصرى » ، وكان هو الواسطة بينى وبين المرحوم محمود أبو الفتح الذى رحب بعملـى فى جريدته ، وعينت بالفعل مديرا لتحريرها على ان

اباشر عمل رئيس التحرير الى ان يتخلى لى محمود أبو الفتح عن هذا المنصب رسميا بعد ذلك .

التشريع والضمير الانسانى

ونجحت فى هذا العمل الجديد نجاحا واضحا رغم المقاومات العنيفة التى وجدتها داخل الجريدة من بعض العاملين فيها اذ اعتبرونى دخيلا على الصحافة ، وحدث ان كانت هناك قضية كبيرة معروضة على القضاء بسبب اعتناق احد كبار الاثرياء الأقباط الدين الاسلامى لكى يطلق زوجته ، فطعنت الزوجة فى اسلامه بقصد التحايل على طلاقها ، ووكلت عنها المحامى الكبير عزيز خانكى . ولم يكتف عزيز خانكى بالابحاث والمذكرات التى قدمها للمحكمة ، بل نشر فى جريدة « الاهرام » مقالا خطيرا يطالب فيه باصدار تشريع يحرم تغيير الدين . وأثارنى هذا المقال فكتبت ردا عليه استنكر فيه ان يمتد التشريع الى ضمير الانسان فيفرض عليه التزام دين معين ، لأن نطاق الضمير لا يجوز للمشرع أن يقتحمه . ولكن محمود أبو الفتح رفض نشره فى « المصرى » .

فأخذت المقال وذهبت على الفور الى جريدة « الاهرام » ، حيث قابلت انطون الجميل وطلبت منه ان يتفضل بنشر ردى فى نفس المكان الذى نشرت فيه مقالة عزيز خانكى ، فرحب انطون الجميل ونشر المقال بالفعل .

وفى الصباح فوجئت بمندوب من الجريدة يخبرنى أن محمود أبو الفتح يطلب منى أن الزم البيت حتى يدرس الموقف بعد خروجى على شروط العقد المبرم بينى وبين الجريدة ، بنشرى مقالا فى الجريدة المنافسة لها .

وجاءتنى بعد ذلك رسل تخبرنى ان محمود أبو الفتح قد يصفح عنى اذا اعتذرت له ووعدت الا أعود الى فعلتى ، ولكنى رفضت وقلت لهم ان محمود أبو الفتح لم يشترنى ولم يشتر قلمى ولا فكرى ، وما دام قد رفض نشر مقالتى فى جريدته فمن حقى كمواطن ، بل كانسان ، ان انشر رأيى حيث أستطيع ، ولكنه لم يقبل قولى ، ولم البث ان تلقيت منه خطابا بفصلى من الجريدة لمخالفتى لأوامره ، ولم يكن قد مضى على بدء عملى فى الجريدة اكثر من ثلاثة اشهر .

ومررت حينئذ بأزمة عاتية ، اذ ظللت متعطلا اكثر من اربعة اشهر ، لا مورد لى الا بضعة دريهمات معدودة كنت أكسبها من كتابة بعض المقالات فى مجلات كـ « الرسالة » و « الثقافة » ، ومن تدريس بعض المحاضرات بمعهد التمثيل الذى افتتح مسائيا عام ١٩٤٤

الأوراق الصفراء

فى ذلك الوقت صدرت جريدة « اخبار اليوم » واعلنت سياستها فى مناصرة الملك ضد الوفد الممثل وقتذاك للشعب ، واخذت تنشر سلسلة من المقالات الصاخبة بعنوان : «كيف فسدت العلاقات بين الوفد والسراى » ، تشنع فيها على الوفد وتشيد بالملك الصالح والعامل الأول ، والتقى الأول ، وتسرف فى مناصرة الملك المتآمر مع الانجليز . وكانت حكومة الوفد قد اقيلت سنة ١٩٤٤ ، وحلت محلها حكومة الأقليات من السعديين وحزب الكتلة ، وكان للسعديين مجلة صغيرة اسمها « بلادى » يصدرها محمود سمهان ابن أحد كبار أثرياء الهيئة السعدية، وكنت أعرفه منذ اقامته معنا فى باريس بعض الوقت، فأغريته بنشر مقال فى مجلته ردا وتسفيها لما تنشره « أخبار اليوم » وأسميته « الأوراق الصفراء » .

والسبب لا اعرفه حتى اليوم نشر محمود سمهان المقال كافتتاحية لمجلته ، فكان بمثابة قنبلة انفجرت فى الوسط السياسى كله ، فاستدعى الحزب السعدى محمود سمهان وانبه تأنيبا شديدا ، ولولا مكانة والده فى الحزب لتعرض لما هو أكثر من التأنيب ، وفى الوقت نفسه رضى الوفد المصرى ورئيسه عن المقال رضاء شديدا ، واعتبروا كتابته ضد « اخبار اليوم » وضد السراى جراة لا مثيل لها تصل الى حد الفدائية ، وكان للحزب فى ذلك الوقت جريدة أخرى ميتة تصدر مسائية باسم « الوفد المصرى » ، ففوجئت ذات يوم بمكالمة تليفونية من الاستاذ حامد طلبة صقر صاحب امتياز هذه الجريدة ، يطلب منى مقابلته فى مكتبه ، فذهبت اليه حيث عرض على رياسة تحرير هذه الجريدة مقابل مرتب يزيد على ما كنت اتقاضاه من جريدة « المصرى » ، ففرحت طبعا وقبلت ، وبدأت عملى كرئيس لتحرير هذه الجريدة ابتداء من فبراير ١٩٤٥

وفى الوقت نفسه كنت قد عهدت الى الاستاذ المحامى زهير جرانة ، برفع دعوى على جريدة « المصرى » وصاحبها محمود ابو الفتح مطالبا

بتعويض قدره خمسة آلاف جنيه ، وقد ظلت هذه القضية منظورة فى المحاكم ما يقرب من خمس سنوات ، حكم لى بعدها بالتعويض المطلوب ، الذى اتخذته بعد ذلك متكأ لى فى ازمات الحياة الى يومنا هذا .

منشور ثورى

أما جريدة « الوفد المصرى » فكنت أكاد أحررها بأكملها بمفردى ، ثم جمعت حولى عددا من الشبان النابهين قبلوا العمل كسكرتيرين لى ، مثل الاساتذة: أحمد عباس صالح ، وسعد لبيب ، وأنور كامل ، ومصطفى منيب . وكان قسم الترجمة فى الجريدة يضم الاساتذة : عبد الحميد الحديدى ، وابو سيف يوسف ، وابراهيم نوار ، ورسلان البنبى .. وغيرهم ..

وما لبثت هذه الجريدة ان اصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته ، فقد حولتها الى ما يشبه المنشور اليومى الثورى ، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى أبعد الحدود ، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسراى واذنابهما من الاقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص للحكم ومغانمه .

ونشرت عندئذ سلسلة من « البراويز » كلفت باعدادها الاستاذ مصطفى منيب ، الذى اعتمد فى كتابتها على تقرير سنوى كانت تصدره الجاليات الأجنبية فى مصر باللغة الفرنسية بعنوان « حولية الشركات » ، وتتضمن ملخصات لميزانيات الشركات، والمرتبات التى يتقاضاها أعضاء مجالس الادارات ، فقمنا باستخراج المكافآت التى كان يتقاضاها كل باشا من الباشوات من الشركات (العديدة التى يعمل فى ادارتها) وقد ذهلنا حين رأينا بعضهم ، من امثال حافظ عفيفى ، وحسين سرى ، يبلغ مجموع مكافآت كل منهم ما يزيد على المائة الف جنيه سنويا من مجالس عشرات الشركات ، وكل يوم كنا ننشر اسم واحد من هؤلاء الباشوات ثم قائمة بالشركات التى يعمل عضوا بمجالس ادارتها ، وأمام كل شركة مقدار المكافأة التى يتقاضاها منها ، ثم مجموع هذه المكافآت ، ونكتفى بعد ذلك بالتساؤل عن العمل والجهد الذى يبذله كل منهم فى كل هذه الشركات مع انه لا يمكن ان يمر عليها كلها حتى مجرد مرور ولو مرة كل أسبوع .

الحملة البربرية

ولكنى بالرغم من ذلك ، وبالرغم من عدم مهاجمتى لباشوات الوفد ، فقد أحسست بحركة تذمر ضدى بين الجناح الاقطاعى اليمينى فى الحزب ، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجريدة مكان تجمع لما عرف وقتئذ بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمى الذى يبدو انه كان يضم عددا من الشيوعيين ، ولكننى على اية حال لم يكن لى فى يوم من الايام اتصال بالحزب الشيوعى ومنظماته . واذا كنت وضعت بين شعارات جريدة « الوفد المصرى » التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار « العدالة الاجتماعية » ، فقد كنت مدفوعا فى ذلك بنزعة اصلاحية خالصة كانت تدعونى الى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين .

كل ذلك سبب لى متاعب كثيرة ، واشعل نار حرب خفية ضدى فى جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرين على الحزب آنذاك . وعلمت اخيرا ان بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الوفديين على الانفضاض من حولى ، بل ومحاربتى ، فى الوقت الذى كنت احمل فيه مسئولية المعارضة كلها ، وذهبت بسبب كتاباتى الى الحبس الاحتياطى ما يقرب من عشرين مرة فيما بين عامى ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ ، حتى كانت الحملة البربرية التى شنها اسماعيل صدقى فى يوليو سنة ١٩٤٦ باسم محاربة الشيوعية ، اذ أغلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة ، وأطلق رجال البوليس فى ظلام تلك الليلة ليلقوا القبض على مائتين من الكتاب والصحفيين كنت من بينهم .

وكان من الصحف التى اغلقها صدقى جريدة « الوفد المصرى » ، ومجلة « البعث » الاسبوعية التى كنت قد اصدرتها منذ ستة اشهر بما ادخرته من مرتبى . وكنت أحررها مع عدد من الكتاب الشبان ، كنت ادفع لهم اجورا زهيدة ، وعاوننى فى تحريرها المرحوم الدكتور محمود عزمى بمقالات اسبوعية عن السياسة الدولية ، وكنت بعد أن أجمع موادها احملها بنفسى الى مطبعة «الرغائب»

فى شارع محمد على ، حيث اسهر الليل كله حتى تجمع المقالات ، وأصححها ، ثم تطبع المجلة ، واسلمها بنفسى للباعة والمتعهدين ، ثم أمر بعد ذلك فى شوارع القاهرة افتش فى التوزيع ، كل ذلك دون أن أنال اى قسط من النوم أو الراحة .

فى تلك الليلة المشئومة فاجأنى البوليس فى بيتى بلورياته وعساكره وضباطه ، فأزعجوا زوجتى واطفالى ازعاجا شديدا ، ثم ساقونى معهم الى المحافظة رغم انهم لم يجدوا فى منزلى اى كتاب او ورقة تشير الى أنى شيوعى من قريب أو بعيد .

محاولة الرشوة

كان ذلك مساء يوم جمعة ، وفى صباح السبت ظهرت جريدة « أخبار اليوم » وقد كتبت «مانشت» فى صدرها بالحروف الحمراء الكبيرة يقول : « القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكومنترن » .

واحدث هذا العدد من « أخبار اليوم » ضغطا شديدا ضدى من جانب البوليس السياسى والنيابة، أحسست بثقله داخل الزنزانة التى وضعت فيها رهن التحقيق مدة ٤٦ يوما ، أى معظم ايام الصيف فى يوليو واغسطس .

والواقع انه لم يلق القبض على الا بعد أن رفضت « الرشوة » التى حاولها معى اسماعيل صدقى ، اذ أرسل الى ذات صباح وزير ماليته المرحوم عبد الرحمن البيلى ، ليخبرنى بلسان الملك ورئيس الوزراء ان معاهدة « صدقى — بيفن » ستوقع أردت أم لم ارد ، وانه لا جدوى من معارضتى ، وانه من الخير لى ان اريح واستريح بأن اقبل منصب سفير فى سويسرا ، فأجبته بأنى أفضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية .

وانصرف عبد الرحمن البيلى ليأتى البوليس ويقبض على ، ثم تشن على « اخبار اليوم » حملتها التى رفعت بسببها دعوى عليها باعتبار أن ما نشرته يعتبر قذفا صريحا فى حقى . وفى أثناء نظر القضية طلب رئيس المحكمة اسماعيل صدقى — وكان قد خرج من الحكم — ليدلى بشهادته ، فقال اسماعيل صدقى ان المباحث كانت قد رفعت اليه تقريرا يفيد اننى اعمل وسيطا بين الوفد والكومنترن ، اى الشيوعية الدولية ، ولكنه تبين بعد ذلك ان هذا التقرير لم يكن صحيحا ، كما اعترف بأنه هو الذى أرسل بهذا الخبر الى « اخبار اليوم » .

وعلى ذلك فقد حكمت المحكمة بادانة « أخبار اليوم » وبغرامة على صاحبها ، وبتعويض مدنى لى قدره الفا جنيه ، خفض فى الاستئناف الى خمسمائة ، واشادت المحكمة بوطنيتى واخلاصى ودفاعى الصادق عن بلادى وحريتها ، ومعارضتى الشريفة لمعاهدة « صدقى — بيفن » .

« صوت الأمة »

وبالرغم من كل هذه الأهوال التى تعرضت لها ، فانى لا أستطيع الا ان أثنى على وطنية شعبنا بمختلف طوائفه ، فقد كان جميع أبناء الشعب الشرفاء متضامنين معى فيما أحسست ، بما فى ذلك رجال البوليس انفسهم الذين حرصوا على أن يوفروا لى فى السجن اكبر قسط من الراحة معرضين انفسهم بذلك للاخطار ، فكانوا يحملون لى الغذاء والصحف من الخارج ، بل لقد مكنونى من كتابة مقالات ضد صدقى والسراى والانجلز من داخل السجن ، وحملوها للجريدة فنشرتها ، مما كاد يطيح بصواب الحكومة الظالمة القائمة وقتذاك ، وتسبب ذلك فى نقل بعض رجال البوليس وتشريد بعضهم الآخر .

ورغم ذلك كله فقد خانتنى قيادة الوفد بتحريض من جماعة الباشوات واعضاء الجناح اليمينى فى الحزب ، الذين رأوا فى قلمى خطرا يهددهم ويهدد ثرواتهم الضخمة ، فقبل الوفد أن يتعهد لحكومة صدقى بعدم اسناد رياسة التحرير لى فى مقابل ان تعطيهم الحكومة رخصة جريدة جديدة اسموها « صوت الأمة » .

ولكن الأمور ما لبثت ان حلت نفسها بنفسها ، اذ استطاع الشعب أن يسقط حكومة اسماعيل صدقى ، وأن يوقف مفاوضاته مع الانجليز ، ويرفض المعاهدة التى كان يريد ان يبرمها مع « بيفن » والتى كانت تقضى بدفاع مشترك ابدى بين مصر وانجلترا يخفى بين طياته تبعية أبدية من مصر لانجلترا ، واستمرار قناة السويس تحت النفوذ الانجليزى ، والزامنا بدخول الحرب كلما ارادت انجلترا ، وبالجملة استمرار الاستعمار الانجليزى لبلادنا ابد السنين ، فى حين أن معاهدة سنة ١٩٣٦ كانت موقوتة بعشرين سنة .

وبسقوط وزارة صدقى أمكن أن أتولى تلقائيا رياسة تحرير « صوت الأمة » وأواصل فيها كفاحى ضد الاستعمار والاستبداد واحتكار راس المال الأجنبى والوطنى لكل ثروات بلادنا .

مجلس النواب

ولكن تلك الأزمة ، وتلك الخيانة التى واجهتنى داخل حزب الوفد ، نبهتنى الى ضرورة الاعتماد على نفسى ، والاستقلال بحياتى المادية عن الحزب والمسيطرين عليه ، فقررت فى أوائل عام ١٩٤٨ أن اقيد نفسى فى نقابة المحامين ، وأن انتفع بدراستى للقانون فى مزاولة المحاماة . وكان اسمى قد انتشر فى جميع انحاء البلاد ، وملأ جميع الأسماع ، مما يسر لى العمل بالمحاماة ، فازدهر المكتب الذى افتتحته ، وكان يأتينى الموكلون من أقصى الصعيد وأقصى شمال الدلتا فى القضايا الجنائية الكبيرة ، وبلغت وقتئذ مبلغا كبيرا من الرخاء المادى رغم حرصى الشديد على شرف مهنة المحاماة .

وواصلت فى نفس الوقت الكتابة والاشراف على تحرير جريدة « صوت الأمة » حتى هزمنا حكومات الأقليات هزيمة مطلقة ، فاضطر الملك الى التسليم بضرورة اجراء انتخابات جديدة تشرف عليها حكومة محايدة برياسة حسين سرى ، وتولى الدكتور محمد هاشم وزارة الداخلية التى أجرت الانتخابات بنزاهة ، وطلبت من الوفد ترشيحى لدائرة السكاكينى .

وجرت الانتخابات وفزت فيها فوزا ساحقا ، ودخلت البرلمان عضوا فيه لأول وآخر مرة عام ١٩٥٠ ولم أعلم الا فى هذا العام (١٩٦٤) ان حكومة الوفد كانت قد أعدت مذكرة لتعيينى وكيلا لوزارة الشئون الاجتماعية مع وزيرها الدكتور أحمد حسين ، ولكن أحدا لم يفاتحنى فى ذلك . ولو فاتحونى لكان من المؤكد ان أرفض مفضلا الاستمرار فى تمثيل الشعب بمجلس النواب ، والاستمرار فى عملى الصحفى ، وعملى المستقل الناجح فى المحاماة ، وان كان القدر قد اعترض سبيلى لسوء الحظ .

فتح الجمجمة

فلم يكد يمضى عام ١٩٥٠ على عضويتى فى مجلس النواب ، وعملى المتواصل داخله كرئيس للجنة التعليم ، وعضو فى اللجنة المالية ، ومقرر لميزانية وزارة المعارف ، حتى فوجئت بمرض داهم تبينته من الضعف الشديد الذى أحسسته فى أحدى عينى . وبعد ان عرضت نفسى على جميع أطباء العيون فى القاهرة ، نصحنى الدكتور عبد الحميد عطية بعمل أشعة على الغدة النخامية بأسفل المخ ، وصورت هذه الغدة فتبين ان بها ورما طارئا احدث ضغطا على عصب ابصار عينى اليسرى ، فأصابه بالضمور ، وبعد مشاورات بين الأطباء قرروا سفرى فورا الى لندن لفتح الجمجمة ، وازالة هذا الورم حتى لا أفقد بصرى كله .

وما زلت أذكر بالخير ما قامت به حكومة الوفد فى تسهيل سفرى الى الخارج فورا .

وفى لندن مكثت فى المستشفى القومى بضعة أيام للتحضير للعملية ، وذات صباح وضع طبيب حقنة فى شريان ذراعى غبت على اثرها عن وعيى ، فلما افقت سألت الممرضة الرحيمة عن موعد العملية ، فاذا بها تخبرنى أن العملية قد أجريت بالفعل ، وانى قد مكثت غائبا عن الوعى أسبوعا كاملا ، التأم خلاله عظم جمجمتى بل وجلد رأسى أيضا ، وتحسست رأسى فلم أجد غير هذه الفجوة الصغيرة التى لا تزال موجودة الى اليوم من أثر نشر الجمجمة .

ونقلت بعد أسبوع الى قسم الأشعة بمستشفى الجامعة حيث عولجت بالأشعة العميقة شهرا كاملا .

●

حين عدت الى مصر عام ١٩٥١ بعد انتهاء العلاج فى لندن ، وجدت أن الخبر الذى نشرته جريدة « اخبار اليوم » قبل سفرى عن اصابتى بالعمى ، قد احدث أثره السيىء فى مكتب المحاماة ، فقل اقبال الموكلين ظنا منهم أنى أصبت بالعمى فعلا . فأقبلت على عملى فى مجلس النواب ابذل فيه ما استطعت من جهد سواء فى اللجان او فى الجلسات والمناقشات السياسية ، حتى استطعنا ان نصدر قرارا بالغاء معاهدة سنة ١٩٣٦ من جانب مصر وحدها ، وان نعلن حرب العصابات على الجيش البريطانى المعسكر فى منطقة القناة ، ولكن الانجليز والسراى دبروا بعد ذلك حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ لاسقاط الحكومة وحل البرلمان ، وتحقق لهم ما ارادوا ، وتقلبت على البلاد خلال بضعة أشهر عدة وزارات من صنع السراى ، حتى رحم الله الشعب بقيام ثورة ٢٣

يوليو التى وضعت حداً لسيطرة الانجليز والسراى معا على مصير البلاد .

مدرس بالفطرة

وطوال هذه الفترة ، ومنذ تركت الجامعة فى ابريل سنة ١٩٤٤ ، لم أستطع أن أغالب جاذبية الثقافة والتدريس ، فقد ظللت منتدبا بمعهد الصحافة ثم بقسم الصحافة بجامعة القاهرة منذ انشائهما ، لتدريس مادة التحرير الصحفى والنقد الأدبى بفروعه . ورحبت بانتدابى للتدريس بمعهد التمثيل منذ انشائه حتى عينت فى اكتوبر ١٩٥٩ استاذا دائما ورئيسا لقسم الأدب الدرامى فيه ، وذلك بعد ان تحول الى معهد نهارى .

وفى احدى السنين اخذت كراسة محاضرات من احد الطلبة ونشرتها فى كتاب هو المعروف الآن باسم « الأدب والنقد » .

ولما كان عملى فى معهد التمثيل يهدد بحصر اهتماماتى الأدبية فى مجالات النقد والأدب الدراميين، فقد رحبت كذلك بدعوة الاستاذ ساطع الحصرى لالقاء محاضرات فى المعهد العالى للدراسات العربية الذى أنشىء عام ١٩٥٣ تابعا لجامعة الدول العربية . ولما كانت لوائح هذا المعهد تقضى بأن يكتب الاساتذة والمحاضرون محاضراتهم ويقدموها لعميد المعهد لينشرها على نفقته فى كتب فقد خرجت من تدريسى فى هذا المعهد ، منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن دون انقطاع بمجموعة كبيرة من الكتب عن أدبنا المعاصر الذى تخصص فيه المعهد ، باعتبار أن مجال عمله هو العالم العربى بنواحيه المختلفة ، التشريعية والاقتصادية والأدبية واللغوية . وهذه المجموعة من الكتب هى التى عوضتنى عما كنت أستطيع انتاجه لو بقيت فى الجامعة .

والواقع أن مستوى التدريس فى هذا المعهد يفوق مستواه فى كليات الجامعة المناظرة ، باعتباره معهدا للدراسات العليا ، فطلبته ممن اتموا المرحلة الجامعية ، وهو يمنحهم دبلوما بعد دراسة عامين فى كل قسم ، ثم درجة ماجستير عن رسالة علمية يكتبها كل طالب فى مجال تخصصه ، وهو بكل هذا يعتبر معهدا جامعيا ممتازا .

اما مجموعة الكتب التى خرجت بها من تدريسى بهذا المعهد فهى :

- خليل مطران .
- ابراهيم عبد القادر المازنى .
- اسماعيل صبرى .
- ولى الدين يكن .
- مسرح شوقى .
- مسرحيات عزيز أباظة .
- المسرح النثرى (يشمل التعريف بمسرحيات كل من : ابراهيم رمزى ، فرح أنطون ، محمد تيمور ، انطون يزبك) .
- مسرح توفيق الحكيم . (وهو الجزء الثانى من « المسرح النثرى ») .
- الشعر المصرى بعد شوقى (فى ثلاثة أجزاء : الأول عن مدرسة الديوان – والثانى عن جماعة ابوللو – والثالث عن روافد جماعة أبوللو واتجاهات الشعر الجديد) .
- الأدب ومذاهبه : (منذ الكلاسيكية حتى الوجودية فى حدود الكليات والخطوط العامة الفاصلة) .
- الأدب وفنونه (عن فنون الشعر المختلفة ، وفن النقد ، وفن المسرحية ، وقد تناولتها من حيث اسسها الفنية المميزة مع استعراض تاريخى واستاتيكى لنشأة كل فن) .

وصدر لى كتابان آخران غير هذه المجموعة وهما « قضايا جديدة فى ادبنا الحديث » ، « النقد والنقاد المعاصرون » ، كما ترجمت عدة كتب من بينها « مدام بوفارى » لجوستاف فلوبير ، وقد صدرت فى مجموعة « مطبوعات كتابى » ، و « نزوات ماريان » و « ليالى موسيه » وقد صدرتا عن الدار القومية ، فضلا عما راجعته من كتب ومسرحيات .

وفى عام ١٩٥٤ اغلقت مكتب المحاماة ، وانصرفت الى التدريس والتأليف والكتابة فى الصحافة حتى يومنا هذا ، فكتبت فى جريدة « الجمهورية » منذ انشائها ، وفى جريدة « الشعب » حتى أغلقت ، فعدت الى « الجمهورية » وفصلت منها عدة مرات ثم أعدت ، وكان آخر فصل منذ بضعة أشهر حين تولى رياسة تحريرها حلمى سلام .

فهل بقى بعد ذلك كله ما تريد أن تسأل فيه ؟.

●

حين وصل الدكتور مندور الى هذا الجزء من حديثه ، كنا قد أمضينا ثلاث جلسات ، بل ثلاث

سهرات طويلة ، هو يملى وانا اكتب ، لا نكاد نتوقف الا لنشعل سجائرنا أو لنحتسى فنجانا من القهوة أو الشاى ، وقد أسعدنى اقباله على الاملاء بهـــذه الحماسة والانطلاق ، وأحسست أنه لا يدلى بحديث صحفى ، وانما يأتمننى على وثيقة تاريخية هامة ، فهو لم يرو قصة حياته وحدها ، وانما أرخ فى الوقت نفسه لفترة هامة من تاريخنا السياسى والثقـافى ، وكان ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لرجـال ارتبطت حياته بحياة بلاده فترة طويلة من الزمن على مثل هذا النحو الرائع الخصب .

والحقيقة انه أجاب أثناء ذلك على كثير من الأسئلة التى كنت أريد أن أسألها له ، لذلك فقد حرصت على ألا أقاطعه الا فى القليل النادر مستوضحا بعض ما غمض على من جوانب حياته وكفاحه ، ورغم ذلك فقد بقيت فى جعبتى أسئلة كثيرة لم أتردد فى القائها عليه ، ولم يتردد فى الاجابة عليها ، وهاكم الأسئلة والأجوبة لعلها تسهم فى اكمال اللوحة العريضة التى رسمها الدكتور مندور لحياته وثقافته وانتاجـــه وأفكاره ..

●

*** أليست لك محاولات فى الكتابة الفنية بالاضافة الى تراثك المعروف فى النقد والدراسات الأدبية ؟**

ــ لى محاولات بدائية فى قول الشـعر فى أوائل المرحلة الجامعية ، اذكر منهــا هـذين البيتين الغزليين :

« احسان » كم كابدت فيك مصـــائبا
لم يلقهــا فى المفـــرمين خــلافى
كم طفت شـــبرا علنى بك التقـــى
والبـــرد قـاس والرياح ســـوافى

وكان غزلا صادقا فى فتاة احببتها بالفعل فى ذلك الحين ، وكانت تلميذة فى مدرسة اجنبية ، وذات يوم القت الى بورقة رسمت فيها دائرة وكتبت فيها باللغة الانجليزية « حبى لك مثـــل هذه الدائرة لا ينتهى » .

واطلعت ابن عمى على الرسالة وكان مهندســـا ، فما كان منه الا ان قال :

« بس أوعى البنت رخرة تكون دايرة »

فأيقظتنى هذه النكتة الواقعية القاسية من ذلك الحب الافلاطونى العظيم .

*** يشجعنى حديثك هـذا على أن أسألك عن علاقتك العاطفية قبل الزواج ؟**

ــ فى الكفر كنت أستلطف الفتيات الريفيـات ، ولكنى لم اكن أجرؤ على التحدث اليهن أبدا . وبعد ذلك شغلتنى الدراسة الجـادة والمذاكرة المستمرة عن انشاء اى علاقة عاطفية ، فكانت حيـاتى « من الغيط للبيت » كما يقولون فى بلدنا ، وصدقنى حين أؤكد لك أننى ظللت بكرا حتى ذهبت الى فرنسا .

*** أذكر أنك كتبت قصة لأحد الأفلام السينمائية؟**

ــ نعم ، كانت فى الأصل قصة قصيرة نشرتهـا مجلة الثقافة بعنوان « الخطيئة » ، وهى قصـــة تاريخية عن الفترة المسيحية فى روما ، وتدور حول امرأة بدأت عاهرة وانتهت قديسة . وحين عـاد المخرج السينمائى بهاء الدين شرف من الخارج بعد ان درس فن الاخراج هناك ، قرأ القصة وأعجبته ، فاتصل بى ، وطلب منى أن أنميها وأغذيها بالاحداث ، ففعلت ، ثم عملوا لها سيناريو و « عكوا » فيهـا ، وافقدوها مضمونها الانسانى العميـق الذى يدور حول انتقال الانسان من حالة الدعارة الى القداسة، فكأن الدعارة كانت بمثابة نار مطهرة ، وعالجوا هذه الفكرة علاجا مسرحيا سطحيا ، وظهر الفيلم باسم « الهام » فاذا به فيلم عادى لا بأس به ، ولكنه أقل مما كنت ارجو بكثير .

*** ولماذا لم تحاول كتابة قصص أخرى غير هـذه القصة اليتيمة ؟**

ــ شغلنى النقد ولم اجد لدى الاستعداد للخلق الفنى . والحقيقة أن الفترة الاولى من حياتى كانت فترة قاسية من الناحية المادية .. من اليد الى الفم، فكنت اضطر الى حصد القمح عشيا لأوفى التزاماتى، ولعل هذا ما صرفنى عن كتابة أعمال فنية كالقصص والمسرحيات . ثم تخصصت بعد ذلك فى النقـــد ولم أرد أن أمارس كل المهن ولا أتفـــوق فى أى منها .

الشعر المهموس

*** ما المراحل المختلفة التى مررت بهـا كناقد أدبى ؟**

ــ لقد مررت بثلاث مراحل : الاولى تتمثل فى المنهج الجمالى فى النقد ، وكنت أركز فيها على القيم الجمالية فى النص الأدبى ، وفى الشعر بصفـــة

خاصة لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبى آخر ، حيث يصب الأديب فى هذا الفن أو ذاك مضمونا انسانيا معينا قد يرضى عنه الناقد وقد لا يرضى ، أما الشعر فمن الممكن أن يعتبر فنا جماليا خالصا ، والجمال له أكبر قيمة فيه .

وهذا الاتجاه واضح فى مجموعة مقالاتى الأولى التى نشرتها فى «الثقافة» و « الرسالة » ، ثم جمعتها بعد ذلك فى كتابى « فى الميزان الجديد » ، حيث فصلت رأيى فيما أسميته « بالشعر المهموس » ، وفى القيم الجمالية فى الشعر ، وهذه النظرة الجمالية متغلغلة كذلك فى الرسالة التى كتبتها للدكتوراه عن « التيارات النقدية عند العرب فى القرن الرابع الهجرى » ، وهى التى أصبحت الآن كتاب « النقد المنهجى عند العرب » ، وقد رأيت أن أضم اليه فى طبعته الخامسة كتاب « منهج البحث فى اللغة والأدب » الذى ترجمته عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « جورج مايه » ، وعن أكبر أساتذة ونقاد الأدب الفرنسى وهو الأستاذ « جوستاف لانسون » ، وذلك لكى أضع بين يدى القارىء والدارس العربى حصيلة منهج التاريخ للأدب ونقده عند العرب والغربيين جنبا الى جنب ، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسات اللغوية ومنهجها لكى يستطيع القارىء أن يوازن ويقارن ويستكمل دراسته مستفيدا من تجارب الغربيين الى جوار تجارب أسلافنا العرب .

والمرحلة الثانية التى مررت بها كناقد هى منهج النقد الوصفى التحليلى ، وهو المنهج الذى صدرت عنه فى الثلاثة عشر كتابا التى ألفتها لمعهد الدراسات العربية العليا ، فقد التزمت فيها أسلوبا علميا محايدا يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه .

النقد الايديولوجى

وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة ، وهى مرحلة النقد الايديولوجى ، وهو يقوم على منهج يحدد وظيفة اجتماعية محددة للأدب والفن ، ويصدر الناقد فى نقده عن عقيدة ، أو على الأصح الاتجاه الفكرى والفنى .

وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا ، ثم لايمانى بالفلسفة الاشتراكية ، وازدياد ايمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله ، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة .

●

*** وما القيم التى حافظت عليها خلال هذه المراحل الثلاث ؟**

ـ حافظت على القيم الانسانية العامة والقيم الجمالية ، ولكن المسألة أصبحت مسألة موازنة بين مختلف القيم . فاغفال القيم الجمالية يخرج الأدب عن طبيعته كأدب ، ولكننى اهتممت بالمضمون الى جوار القيم الجمالية ، وأحيانا أعطى للمضمون أولوية فى التقييم ، وقد ظهر هذا الاتجاه فى كثير من مقالاتى ، وان كنت لسوء الحظ لم أجمع من كل هذه المقالات المتناثرة التى تعد بالمئات الا ذلك العدد الذى نشرته فى كتاب « قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر » ، وأرجو أن أتمكن من نشر ولو مختارات من المقالات التى تمثل هذه المرحلة الهامة من حياتى كناقد .

*** كيف ترى الصلة بين الأدب والسياسة ، وهل ترى أن للأدب وظيفة سياسية ؟**

ـ للأدب وظيفة سياسية ، ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر والا انقلب الى مجرد دعاية سياسية . فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه .

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل انعكاسا ايجابيا ، فهو يرتد ثانية الى تلك الحياة ليحث خطاها ، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ، ثم يعطيها أكثر مما أخذ ، وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب ، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكى للاشتراكية ، الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لا يمهد لهذا التطور ولا يسبقه ، فهو يضع الفكر فى موضع الذنب لا الرأس ، بينما المفهوم الديالكتيكى يجعل

الفكر قوة فعالة نحو التطور والتقدم لا مجرد انعكاس آلى لذلك التطور .

*** الى أى حد وفق أدبنا المعاصر فى تحقيق هذا الدور فى التطوير السياسى لمجتمعنا ؟**

ـ لا شك أن الاتجاه النقدى فى الأدب بفنونه المختلفة كان له أثر كبير فى نشر الوعى بضرورة التغيير وارادة التغيير فى مجتمعنا ، ولكن الأدب لم يقم بدوره بعد فى مرحلة البناء التى بدأناها كما قام بدوره فى مرحلة التمهيد للهدم الذى تم فى أعمدة المجتمع القديم الفاسدة .

وأنا ألتمس العذر للادب فى ذلك ، لأن مرحلة البناء بعد الهدم لم تتبلور بعد فى قيم أخلاقية واجتماعية جديدة تدعو الى الثقة والاطمئنان بالدرجة الكافية ، بحيث يمكن أن يتحول الأدب تلقائيا من الواقعية النقدية الى الواقعية البناءة ، أى الواقعية التى لا تبحث فقط عن مواطن الضعف والفساد ، بل تبحث أيضا عن مواضع الثقة والتفاؤل ، وتبعث الاطمئنان فى قدرتنا على النهوض بعبء البناء بأسلم أسلوب وأسرع وقت وأضمن نجاح . والبناء كما هو معلوم اشق وأطول مدى من الهدم والتقويض .

أفلاطون الشاعر

*** من النقاد الذين تتلمذت عليهم أو تأثرت بهم سواء من العرب أم الأجانب ، وما أهم ماأفدته من كل منهم ؟**

ـ من العرب القدماء أعجبت وتأثرت بابن سلام الجمحى ، والآمدى صاحب « الموازنة بين الطائيين» ، وعبد العزيز الجرجانى فى « الوساطة بين المتنبى وخصومه » . وهؤلاء النقاد الثلاثة اعتبرهم أعمدة النقد الجمالى السليم فى تراثنا النقدى كله . كما تأثرت بعبد القاهر الجرجانى فى اهتمامه البالغ بنقد أساليب التعبير اللغوى وتراكيبه ، وفى رأيى أنه اهتدى الى علمى التراكيب والأساليب بمفهومهما الاوروبى الحديث .

ومن المحدثين أخذت عن طه حسين تذوق النصوص الشعرية بعد اجادة فهمها باعتبار أن الحكم على الشىء فرع عن تصوره . وتأثرت بالعقاد فى اهتمامه بالنواحى الفكرية أى المضمون الانسانى للعمل الأدبى الفنى ، وتأثرت بميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال » من حيث الفطنة الى الحاجات النفسية التى يشبعها الأدب ، كحاجتنا الى الموسيقى والى التعبير عن الذات والى القيم الجمالية النابعة من اللغة .

وان كان تأثرى الأكبر فى الحقيقة هو بأساتذة السوربون ، وبالنقاد الغربيين ، وبخاصة الفرنسيون منهم ، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال البير بايبه ، وبلوك ، وشارل لالر ، ثم كبير أساتذة الأدب فى فرنسا جوستاف لانسون ، الذى وان لم أتتلمذ عليه وهو حى ، الا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته ، وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية ، ومقاله عن منهج البحث فى الأدب .

ومن الصعب أن يحصى الانسان مصادر تأثره فى الثقافة والآداب الأوربية ، فأنا قد تأثرت تأثرا انسانيا عميقا بالاغريق القدماء وتقديسهم للجمال ، حتى رحت وأنا شاب اتساءل عما اذا كان الأثينيون قد قاتلوا أهل طروادة عشر سنوات كاملة ، ذلك القتال المرير الذى تمخض عن ملحمتى «هوميروس» بسبب اختطاف « باريس » أمير طروادة للحسناء « هيلانة » باعتبارها امرأة ، أم أن هيلانة كانت مجرد رمز للجمال ، وأن القتال قد دار للاستحواذ على هذا الجمال أو فقده .

وكان لأفلاطون وقع السحر الشعرى فى نفسى ، وما زلت أنظر لأفلاطون كشاعر أكثر منه فيلسوفا ، وكنت فى شبابى انفر من أرسطو وتفكيره العقلى الجاف ، وأعتبر سيطرته على عقول البشر قرونا طويلة ، وبخاصة خلال القرون الوسطى ، نكبة تاريخية كبرى جمدت الفكر الانسانى ، وحولته الى جدل وسفسطة واستغراق فى تفتيت الكليات و « التفعيص » فى جزئياتها . وقد عبرت عن هذا الرأى فى كتاب « النقد المنهجى » ، وانتهيت الى أن منطق أرسطو لا يساعد على كشف حقائق جديدة ، بل يكتفى بتعليم وسائل التعامل فى الحقائق المعروفة عن طريق الأقيسة والمقولات وما اليها ، واستنتاج أحكام جزئية عن طريق القياس ، أو على الأصح يساعده على الوصول الى أحكام تطبيقية تفريعية على الحقائق المعروفة ، ولا يساعد على كشف حقائق جديدة .

وانما أخذ الفكر الانساني يسترد قدرته على كشف حقائق جديدة بعد أن تحول ، عن طريق بيكون الانجليزي وديكارت الفرنسي ، من المنطق الشكلي لأرسطو الى المنطق الاستقرائي الذي يعين على الكشف عن حقائق جديدة في فهم الحياة والطبيعة ، واستكناه قوانينها والقوى الدافعة فيها ، وطربت كذلك بعودة البشر الى استلهام القلب والخيال لحقائق الحياة والطبيعة بعودة الرومانسيين الى أفلاطون وتخليهم عن أرسطو والكلاسيكية التي تتلمذت عليه .

وكذلك اعتبرت « برجسون » استمرارا لمنهج الاستكناه الداخلي الذي أحس أنني كنت أصدر عنه في المنهج الجمالي للنقد الذي آمنت به وطبقته في مطلع حياتي .

●

*** ما أهم المعارك الأدبية التي خضتها ؟**

ـ في عام ١٩٤٢ وما تلاه خضت ثلاث معارك هامة .. الأولى معركة لغوية مع الاب أنستاس الكرملي حول « عثر ب » وعثر على ، وهي معركة كبيرة رغم انطلاقها من نقطة صغيرة ، فقد تطورت الى أبحاث طويلة في فقه اللغات المقارن ، وكان الاب الكرملي على شيء من الدراية باللغة اليونانية القديمة ومنهج فقه اللغات الكلاسيكية ، وكنت أنا عائدا حديثا من أوربا والحقيبة مليئة بالدراسات اللغوية نتيجة لاهتمامي بها طوال السنوات التي قضيتها في السوربون في دراسة فقه اللغات القديمة واللغة الفرنسية ، وكنت قد عدت من فرنسا بمكتبة كبيرة في علم اللغات وعلم اللسان ، وهي المكتبة التي اهديتها أخيرا لمكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، وكانت معلوماتي متطورة متمشية مع أحدث مكتشفات علم اللغة وفقهها ، فكانت كفترة واضحة الرجحان مع هذا العالم الفاضل ، وظلت هذه المعركة في حدود الموضوعية الخالصة .

معركة عنيفة مع العقاد

ولم أكد أفرغ من هذه المعركة اللغوية حتى ابتدأت المعركة الكبرى العنيفة مع الأستاذ عباس محمود العقاد . ابتدأت المعركة حول جزئيات مثل ما أكده الأستاذ العقاد في كتابه « مطالعات في الكتب والحياة » عند حديثه عن « رسالة الغفران» لأبي العلاء المعرى ، من أنه لم يسبقه في الرحلة الى العالم الآخر غير « لوسيان » الشاعر الروماني ، فاندهشت لهذا التأكيد لأني كنت أعلم علم اليقين أن تخيل الرحلة الى العالم الآخر أقدم من لوسيان وكل شعراء روما ، لأن الأساطير الاغريقية سبقت الى وصف رحلة « أورفيوس » الى العالم الآخر بحثا عن زوجته الفقيدة ، ثم وصف هوميروس لرحلة « أوليس » بطل ملحمة « الأوديسة » الى العالم الآخر ايضا ، بل وعند الرومان أنفسهم سبق «فرجيليوس» « لوسيان » في وصف رحلة الى العالم الآخر في ملحمته الشهيرة « الانياذة » .

وكنت في تلك الأيام أقوم ببحث عن أبي العلاء المعرى وفلسفته وشعره وتشاؤمه و « رسالة الغفران » بحكم عملي بالتدريس في الجامعة ، فعلقت على زعم الاستاذ العقاد ، وقلت أن فيه قصورا لا يبيح لكاتبه تعميقا وتأكيدا كالذي زعمه ، فهاج العقاد هياجا شديدا ، ورد في « الرسالة » على مقالي مبديا دهشته من ظهور غلام يدعى « مندور » « غندور » يدعى العلم ويجرؤ على مناقشته .

واستمر السجال بيننا فترة من الوقت حتى تطور الى مناقشتي لمنهج الأستاذ العقاد العام في التفكير والكتابة ، حيث أخذت عليه التأكيدات الجازمة المسرفة التي تحتاج الى استقراء كامل قبل الجزم بها وأنا أعلم أن التفكير العلمي السليم يأبى التعميمات التي لا بد أن يتسرب اليها الخطأ ، لأن أحدا لا يستطيع أن يزعم الاحاطة بكل شيء ، كما أوضحت أن منهج العقاد الفكرى منهج جدلي كثيرا ما ينهض على أقيسة فاسدة لمجرد اللجاجة في الجدل ومحاولة الافحام لا الاقناع .

ولضراوة ردود العقاد على ، واستهانته بأمرى كناشيء لم يألف اسمه بعد ، انسقت أنا الآخر الى شيء من الوحشية في النقاش ، حتى كتبت ردا عنيفا على الأستاذ العقاد بعنوان « جورجياس المصرى » .

المنهج النفسي

وتطرقت الخصومة مع الأستاذ العقاد الى جدل ومناقشات حول المنهج النقدى ، حيث أخذت على العقاد ومدرسته أنهم يريدون أن ينزلوا بالادب

الى مستوى الوثائق النفسية ، فيصبح همهم كنقاد استخلاص العقد النفسية للشاعر او الاديب من انتاجه الأدبى ، وبذلك يتحول الناقد منهم الى باحث نفسانى لا ناقد أدبى له منهجه الخاص بعمله باعتبار ان الأدب شىء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها .

●

وعندئذ دخل هذه الخصومة الأستاذ محمد خلف الله احمد ، وكيل جامعة عين شمس الآن ، وكان وقتها مدرسا معى بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية . واستمرت المناقشات بينى وبينه حول المنهج النفسى والمنهج الجمالى عدة أشهر .

وأخذت هذه المناقشات تثور من وقت لآخر بينى وبين العقاد ومن ينهجون نهجه كالأستاذين سيد قطب وطاهر الجبلاوى وغيرهما ممن اعترضوا على اهتمامى بالشعر المهموس وتفضيلى لشعراء المهجر ولفت النظر اليهم على نحو مدو لاول مرة فيما أحسب فى تاريخنا الأدبى الحديث ، وراح المعجبون بالأستاذ العقاد ينكرون على تفضيلى للمهجريين على شعرائنا العرب فى المشرق رغم وجود أمثال الأستاذ العقاد بينهم وقد جمعت معظم هذه المقالات فى كتابى « فى الميزان الجديد » .

●

معركة الشعر الجديد

وشغلتنى المعارك السياسية الوطنية زمانا طويلا على نحو ما قصصت عليك ، فلم أخض معركة أدبية كبيرة أخرى الا عام ١٩٥٦ ، وكانت حول الشعر الجديد وهل هو شعر خال من الموسيقى ، أم له موسيقاه الخاصة وهى من نوع جديد لا تقوم على ايقاع الطبول مثل موسيقى الشعر العمودى .. وقد تدخل الأستاذ العقاد فى هذه المعركة أيضا وأنكر وجود أى موسيقى فى الشعر الجديد ورفض اعتباره شعرا ، وكان ـ رحمه الله ـ يحول القصائد التى ترسل اليه فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، الى « لجنة النشر للاختصاص » .

واتسعت هذه المعركة اتساعا كبيرا ، ودخل فيها بعض الرقعاء الذين حاولوا محاربة هذا التجديد الشعرى بأسلحة خسيسة مثل سلاح الاتهام بالشيوعية ، بل وبالصهيونية أيضا .

وأهم ما أوضحته فى هذه المعركة أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة ، وله أسلوبه فى التعبير الشعرى الجديد الذى يجمع بين الواقعية والرمزية دون أن تسلباه طابعه الغنائى . وهو بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية وضرب جديد من الموسيقى ، توقعت ان تألفه آذاننا على نحو ما الفت الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام والألحان التى لا يحتل فيها الايقاع مكان الصدارة ، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى فى بادىء الأمر من مقاومة ، ثم لم تلبث الآذان أن ألفتها وأحبتها ، بل وفضلتها أحيانا كثيرة على الايقاع الجسدى الذى يغلب على موسيقانا الشرقية .

●

مجلة لنقد

وبعد أن أخذ يظهر ، بل ويسيطر ، منهجى الايديولوجى الجديد فى النقد ، وهو المنهج الذى يولى مضمون العمل الأدبى والفنى اهتماما لا يقل عن الاهتمام الواجب بالقيم الجمالية فى الأدب ، أزعج هذا المنهج بعض الذين راوا فيه اتجاها سياسيا واجتماعيا أقلقهم وقض مضاجعهم ، فانبرى نفر لمحاربته باسم الفن وحريته وقيمه الجمالية ، وألف الدكتور رشاد رشدى جماعة من تلاميذه ومساعديه فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب لمحاربة اتجاهى هذا. واذا بعددكبير من زملائى وأصدقائى انقاد وأساتذة الأدب فى الجامعات يعقدون ندوة فى بيتى ، رددنا فيها على الاتجاه التخريبى لرشاد رشدى وتلاميذه ، وسجلنا ما دار فى هذه الندوة من مناقشات ونشرناها فى جريدة « الجمهورية » فكانت كالصاعقة التى أهلكت خصومنا .

وبالرغم من الدس السياسى الذى استخدم فى هذه المعركة فقد انتصرنا فى النهاية ، بانتصار الفلسفة الاشتراكية الشعبية النابعة من الثورة والمؤيدة لها ، وأصبح رشاد رشدى نفسه ، فضلا عن اذنابه ، يعترف اليوم ، بل ينادى ، بالوظيفة الاجتماعية والأخلاقية والانسانية للادب والفن .

* لك مدة طويلة لم تخض مثل هذه المعارك الأدبية المثمرة ؟

ـ نعم ، ولكن ليس هذا لضعف فى الحيوية او تهافت فى الحافز ، فقلبى يئز ، ولكن لتضييق مجال النشر فى الصحف اليومية أمامى . وقد تحملت الكثير من الاهانات الماسة بكرامتى لكى لا أتخلى عن المنبر الصحفى اليومى وأظل أؤدى واجبى فى الميدان الذى كرست له حياتى .

وقدمت اقتراحا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بانشاء مجلة للنقد ، أناقش فيها القضايا الكبرى للادب والفن التى لم تتبلور بعد فى حياتنا الأدبية، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح ، ولكن أحدا لم يستجب رغم مرور الشهور ، ورغم النشاط الكبير فى مجالات النشر المختلفة .

تصفية الحساب

* يرى البعض ـ وأنا منهم ـ أنك خلال السنوات الأخيرة لم تعد تضيف اضافات ذات قيمة كبيرة الى حركتنا النقدية على نحو ما فعلت فى مطالع حياتك الأدبية ، ما ردك على هذا الاتهام ؟

ـ فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى ، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية ، وربطت الاصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه ، ووضحت أنها ليست قيما لذاتها ، وانما هى مجرد وسائل . وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادىء والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها الى النفوس والنفاذ بها الى قلوب الناس وعقولهم .

وقد أيدت هذا الرأى بثلاثة مقالات طويلة تعتبر أبحاثا عن تطور الفن الدرامى فى العصر الحاضر فى العالم على أساس من تطور مفهوم وظائف الأدب واهدافه منذ ظهور ما يسمى بالاوتشرك ، اى الاستطلاع الدرامى ، حتى المسرح الملحمى ، والمسرح الوجودى ، واخيرا مسرح اللامعقول ، وقومت كلا من هذه المذاهب فى ضوء ما تحققه للانسانية من مكاسب أو ما تلحقه بها من أذى .

ونشرت هذه المقالات فى أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر من مجلة « المسرح » بعنوان « تصفية الحساب » ، أى حساب الاصول الدرامية وتطورها بتطور الوظائف والاهداف . وبالرغم من اننى لم افصح عن هدفى من تقديم هذه الدراسة التى نشرها رشاد رشدى نفسه فى مجلته ، فان الهدف من السهل الاحساس به ، وهو تبرير وتعزيز اتجاهى نحو تركيز الاهتمام الأكبر على مضمون الأدب والفن ، وهو بالطبع المضمون الذى يخدم الحياة والانسان ويتمشى مع الفلسفة السياسية والاجتماعية التى ارتضاها شعبنا ، بدليل أن تطور المضامين والأهداف أدى الى تطور الشكل الفنى والأصول الدرامية الخالصة ، فالشكل تابع لا متبوع ويكفى أن يسهم فى ابراز المضمون وايصاله الى الناس .

●

هذه هى الخلاصة التى يسهل الخروج بها من تصفيتى لحساب الأصول الدرامية ، أى الشكل الفنى للدراما ، وهى أكبر رد غير مباشر على من يعارضون اتجاهى الأيديولوجى الجديد ، وان لم يتخذ هذا الرد صورة المعركة أو الحرب الدونكيشوتية القعقعة بالسلاح .

وفضلا عن ذلك فقد احتفظت بمنهجى الوصفى التحليلى العلمى الخالص حتى اليوم ، مقيما فاصلا بينه وبين منهجى الأيديولوجى الذى استخدمته فى مجال جماهيرى خطير كمجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى ، ولا أدل على ذلك من أننى استخدمت هذا المنهج الوصفى فى دراستى للنقاد المعاصرين أنفسهم سواء أكانوا ممن اشتبكت معهم فى معارك أم لم اشتبك ، اذ جعلت وكدى فى هذه الدراسة هو التعريف العلمى المحايد باتجاهات وجهود هؤلاء النقاد منذ حسين المرصفى حتى العقاد ، والمازنى ، وشكرى ، وميخائيل نعيمه ، ويحيى حقى ، ولويس عوض . وذلك فى كتابى الأخير « النقد والنقاد المعاصرون » .

وأنا أعلم أن هذا المنهج العلمى الهادىء لا يلفت الأنظار مثل المنهجين الآخرين اللذين استتبعا معارك ونزالا استلفتا الأنظار ، وأولهما بعض الناس أننى كنت أكثر حيوية واضافة للحركة النقدية منى فى فترات أخرى اشتغلت فيها بالنقد العلمى الهادىء ، أى الوصفى التحليلى الأكاديمى مثلما فعلت فى

الثلاثة عشر كتابا التى نشرها لى المعهد العالى للدراسات العربية .

الأدب وفنونه

*** بالمناسبة ، ما الكتاب الذى تعمل فيه حاليا ؟**

ـ فى الحقيقة أنا مرهق بلجان القراءة الفنية للفرق التمثيلية المختلفة ، مثل فرقة المسرح العمالى والمسرح القومى ، والمسرح الكوميدى ، حيث أقرأ لهذه الفرق الثلاث عشرات المسرحيات الجديدة كل شهر وأكتب عنها تقارير وافية ، مما يستنفد الكثير من وقتى وجهدى .

ومع ذلك فلا أستطيع اهمال قراءاتى الخاصة ، أى الكتب التى أقرؤها لاستكمال ثقافتى الخاصة ،تنميتها بصفة مستمرة ، واعداد محاضراتى فى المعاهد والكليات المختلفة .

ومن سوء الحظ أن التقارير التى أكتبها عما أقرؤه من مسرحيات ، لا تنشر مع أن بعضها ، أو معظمها ، يتضمن نقدا تطبيقيا لشبابنا ولتوجيه الحركة الأدبية بعامة فى بلادنا ، وبصفة خاصة بالنسبة لجهاز جماهيرى جبار كالمسرح .

وفضلا عن ذلك أعمل عملا شاقا متواصلا فى لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وهى اللجنة التى تختار الكتب الواجب ترجمتها الى العربية ، وتفحصها هى والكتب الأخرى التى يقترحها رجال الأدب وأساتذة الجامعات ، وأشترك فى ترجمة بعض هذه الكتب ، وأراجع ترجمة بعضها الآخر ، ثم فى فحص جميع هذه الكتب قبل تقديمها للطبع .

وأقوم بمثل هذه المساهمة بالنسبة لمؤسسات النشر المختلفة ، وبخاصة الدار المصرية للتأليف والترجمة ، التى تحيل على كثيرا من الكتب والمؤلفات لفحصها وكتابة تقارير عنها قبل نشرها ، وأراجع العديد من المسرحيات لسلسلة روائع المسرح العالمى وأكتب مقدمات لبعضها تعتبر دراسات كاملة للمسرحية ومؤلفها وانتاجه الأدبى بشكل عام .

كل هذه الأعمال التفصيلية تكون فى مجموعها عملا ضخما مجهدا ، وان يكن مبعثرا غير مجسد أمام الأنظار . ومع كل هذا فأنا لا أنسى نفسى ولا واجبى فى مواصلة التأليف لحسابى الخاص .. كنت قد ابتدأت فى المعهد العالى للدراسات العربية بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمته على سنوات ، درست فى السنة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى الى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصلت القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن ، وهى الفن الملحمى ، والفن الدرامى ، والفن الغنائى ، والفن التعليمى .

وفى العام الثانى درست فنين كبيرين من فنون النثر ، وهما فن المسرحية بمقوماته وأصوله الفنية واهدافه وتطور ذلك كله عبر العصور ، وفن النقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه .

وفى العام الثالث ، وهو العام الماضى ، درست الفنون القصصية الثلاثة المختلفة ، وهى الرواية والقصة القصيرة ، وما يسميه الفرنسيون بالقصة الاخبارية ، ورائد هذا الفن الأخير فى القرن التاسع عشر هو « بروسبيير ميريميه » مؤلف « كارمن » و « كولمبا » ، وناقشت الرأيين المتصارعين الآن فى بلادنا حول نشأة الفن القصصى فى أدبنا المعاصر ، وهل كانت هذه النشأة نتيجة لتطور بعض الكتابات العربية القديمة ذات الطابع القصصى مثل الملاحم الشعبية والمقامات وغيرها ، أم أننا أخذنا هذا الفن بمفهومه التكنيكى الدقيق عن الغربيين على نحو ما أخذنا فن المسرحية دون أن نزعم أنه نشأ فى العربية تطويرا عن بعض الفنون الشعبية التى تشبه فن التمثيل من قريب أو بعيد مثل خيال الظل والأراجوز .

وفى عزمى أن أنشر هذه الدراسة اما فى الطبعة الثانية لكتابى الذى نشرته متضمنا الحلقتين الاولى والثانية من هذه الدراسة بعنوان « الأدب وفنونه » ، أو أنشرها فى كتاب جديد يعتبر جزءا ثانيا للكتاب الأول ، بعد أن أضيف اليه ما أقوم به الآن من دراسات حول بعض الفنون الادبية الأخرى مثل فن المقالة ، وفن الخطابة ، ومقومات كل منهما من الناحيتين الفنية واللغوية .

وأترجم الآن كذلك مجموعة من الشعر الرومانى ، وقد سبق أن ترجمت مجموعة من القصص الرومانى أيضا ونشرتها بالفعل .

زغزغة الأرواح

※ ما رأيك بشكل عام فى حركتنا النقدية المعاصرة ؟

ـ عيب النقد الحالى كله انه لا يقوم على فلسفة أو حتى فلسفات متصارعة ، وحتى الآن ليست لدينا مجلة واحدة تعنى بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما ، وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و « فرشة » خلفية لن يستقيم النقد التطبيقى ، ولن نستطيع ارساءه على أساس قيم ومفاهيم كبيرة . ورغم بذرى بعض البذور التى تصلح أساسا لمناهج عامة فى النقد ، كبذور المنهج الجمالى والمنهج الوصفى والمنهج الأيديولوجى ، فانه لم تتبلور حتى الآن مدارس كبيرة حول أى من هذه المناهج .

وفى اعتقادى أنه لو أتيح لى منبر أستطيع من خلاله ان اكافح فى سبيل دعم الخط المنهجى فى النقد ، فلربما استطعت أن أجمع حول هذه الفكرة مدرسة تستطيع أن تنهض معى وبعدى بعبئها الخطير .

●

※ ما أهم المشكلات التى تواجه مسرحنا ؟

ـ من حيث الاتساع هناك نهضة أفقية فى حركتنا المسرحية ، نرجو أن نوفق الى تحويلها الى نهضة رأسية أو كيفية لا كمية فحسب . وفى رأيى أن تنظيم الحركة المسرحية كله فى حاجة الى اعادة النظر ، والاهتمام باختيار النصوص الأصلح بواسطة أناس على دراية ونزاهة وليست لهم مصالح شخصية .

ومن ناحية التأليف ، التوجيه غير سليم ، والرؤية الفنية والجمالية والوعى بأهداف المسرح ووظائفه ما زالت غير كافية ورازحة تحت رواسب الماضى حين كان فن التمثيل مجرد تجارة رابحة ، وكان الاهتمام بالجمهور أكثر من الاهتمام بالفن ذاته ووظيفته الاجتماعية والذوقية والتهذيبية .

فالمسرح الكوميدى مثلا لا تزال الفكرة المسيطرة عليه هى اثارة الضحك بأية وسيلة غالية كانت أم رخيصة ، والظن بأن هذا الضحك يروح عن الجمهور فى حين أن مثل هذا الترويح لا يحدث حقيقة الا عن طريق الرضا الداخلى والاطمئنان الى هزيمة الشر والفساد والسخرية منهما . وهذا المفهوم الخاطىء ورثناه عن المسرح الكوميدى الغابر الذى كان يشبه الزغزغة لأجساد الناس لا أرواحهم .

●

الاحترام لا الحب

※ هل تستطيع أن تعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة ؟

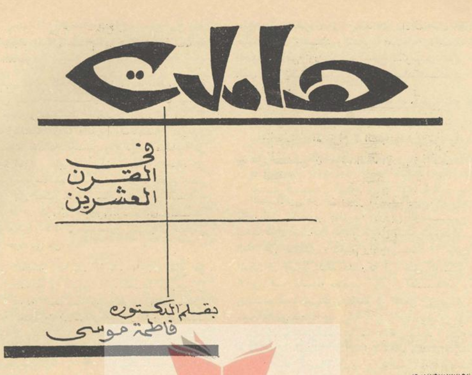
النقد الأدبى هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوربى الواسع عندما نقول ان الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه .. ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق العمل الأدبى نفسه باضفاء مفاهيم ، وابراز أهداف ، وتحديد قيم قد تكون كامنة فى العمل الأدبى أو مستكنة فى باطنه .

※ أخيرا .. ما النصائح التى توجهها للناقد الناشىء ؟

ـ قراءة الكثير من النصوص ، واستخدام المنهج المقارن فى فهم الأدب والفن وتقييمهما ، والبدء بقراءة النصوص قبل كتب النقد والدراسات ليستطيع بعد ذلك أن يقيم من نفسه ناقدا على النقاد أنفسهم قبل أن يتأثر بهم ويفنى فيهم ، ولكى يحتفظ بأصالته الخاصة .

وأنصحه بالنزاهة والشجاعة وتفضيل الحق على أى اعتبار آخر ، فالصديق الذى يفقده الانسان لأنه تمسك بالحق صديق مفقود على كل الأحوال ان قريبا أو بعيدا ، وأما الصديق الصلب فهو الذى لا يغضبه الحق بل يرضيه .

وفى اعتقادى دائما أن الناقد الناجح هو الذى يحظى باحترام الأدباء والقراء أكثر مما يحظى بحبهم ومودتهم ، وأنا أفضل دائما الاحترام الباقى على الحب المهدد دائما بالزوال ، والاحترام شعور أقوى وأصلب وأبقى من الحب ، كما أنك تستطيع أن تحظى بالاحترام لا من أصدقائك فحسب ، بل ومن خصومك أيضا . وخير للانسان ان يكون محترما من أن يكون محبوبا لدعارته الفكرية والخلقية .



لو سـألنا اليوم عددا من المعجبين بفن شكسبير عن احب مسرحياته الى نفوسهم لاجاب كثير منهم انها هاملت بلا جدال ، فقد حظيت هذه الماسـاة باهتمام المشـاهدين والقراء على مر العصور ، على عكس مايصيب روائع شكسبير الاخرى من ذيوع فى فترات وافول فى فترات اخرى .

وقد وجد عدد من عمالقة الرومانسية فى شخصية هاملت صدى لما يعتمل فى نفوسهم من حيرة وضياع ، وذهب بعضهم الى انه مثال حى للتمزق الرومانسى الشهير بين الفكر والعمل ، وقد وضعوا نصب أعينهم قوله الشهير :

وهكذا الوعى يورثنا الجبن
فاذا بعزيمتنا المتوردة بدماء الصحة
قد انتابها شحوب الفكر السقيم .

وابيات غيرها كثيرة يغبط فيهـا شـبابا من اقرانه لسرعة استجابتهم البسيطة لداعى الشرف (الانتقام لمقتل الاب) .

وقد كان من اثرالتركيز على شخصية هاملت ان انحرف النظر تدريجا عن المسرح الذى احتواه ، واضحى شعر شكسبير يدرس كمالو كان شعرا صرفا لا شعرا دراميا مرتبطا بمواضعات معينة لمسرح بالذات فى فترة تاريخية محددة ! وصارت شخصياته وهاملت على راسها تدرس كما لو كانت شخصيات حقيقية او بالاحرى تاريخية لها حياتها خارج خشبة المسرح ، وقد بلغ هذا الاتجاه مداه فى التفسير الفرويدى لشخصية هاملت وقد نشره ارنست جونس للمرة الاولى سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه وزيده فى مناسبات عدة حتى ضمنه كتابا بعنوان هاملت واوديب (١٩٤٩) ، وخلاصته أن هاملت كان يعانى من عقدة اوديب (وملحقاتها) من شعور بالاثم وعجز عن قتل العم الذى قام فى الواقع بالدور الذى كان هاملت فى طفولته يتمنى أن يقوم به ، وقد قدر لهذا التفسير من الذيوع ما لون نظرة كثيرين الى المسرحية حتى يومنا هذا . ولسنا هنا بمعرض مناقشة هذا الراى من جدوى اخضاع الاعمال الفنية لمنهج التحليل النفسى او تخيل الشخصيات المسرحية والروائية مرضى على سرير التحليل ، ولكن يكفينا فى هذا المجال ابراز اثر التفسير الفرويدى فى اخراج هذه الماساة على خشـبة المسرح وعلى شاشة السينما :

●

فى مطلع سنة ١٩٢٥ قدم الممثل جون باريمور فى لندن اول عرض مسرحى لهاملت على اساس التفسير الفرويدى ، وكان تعليق برنارد شو على هذا العمل انها تجربة فاشـلة وجراة تصل الى حد الوقاحة ، ولم يكن شو بالمتفرج المحافظ او ممن يعجبون بشكسبير اعجابا أعمى ، ولكنه كاتب مسرحى يعرف الفرق بين ماالفه شكسبير وماقدمه باريمور وقد نشر رايه

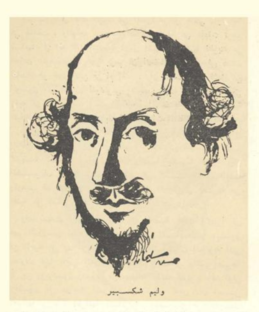
صراحة فى خطاب مفتوح على صفحات الجرائد بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٢٥ ورد فيه :

« عندما شاهدت هاملت آخر مرة فى ستراتفورد على نهر الافون ، استغرق تمثيلها ٣¾ ساعة ، مع استراحة واحدة من عشر دقائق ، وقد مر الوقت بدون ان نشعر به بالرغم من ان الممثلين كانوا عاديين ، وفى يوم الخميس الماضى استغرق عرضك خمس دقائق زيادة ، بعد ان مزقت المسرحية اربا لدرجة الاستغناء عن منظر المزمار !٠٠ لقد اقتصدت من نص شكسبير ساعة ونصفا تقريبا ملاتها بمسرحية دخيلة صامتة من تاليفك ، وهذا منتهى الجراة ، قد تفعلون ذلك فى المسرحيات التجارية الحديثة ، اما ان تجرب هذه الطريقة على شكسبير فمسئولية ضخمة « وبجاحة » لقد كان شكسبير مؤلفا مسرحيا عظيما ، والممثل الذى ياخذ على عاتقه « تحسين » مسرحيات شكسبير يفترض فى نفسه قدرة على النجاح الباهر فى مهنتين يندر مثل هذا النجاح فى واحدة منهما فقط ، وشكسبير نفسه لم يدع فى نفسه القدرة على تمثيل دور هاملت الى جانب كتابة المسرحية مع انه لم يكن رجلا متواضعا ، وقد اكتفى بقراءة دور الشبح فى الظلام ، اما أنت فتجرؤ على لعب دور هاملت وتزيد على ذلك اختصار ثلث نص شكسبير ، لتضيف مادة من عندك ، وبدون حوار ٠٠ انك تستغنى عن منظر المزمار ومناظر اخرى كثيرة وتقدم لنا بدلا منها عرضا لذلك الاكتشاف الجديد المسمى بعقدة اوديب ٠٠ لقد جعلت من هاملت واوفيليا روميو وجوليت، واضفت من عندك الى دورى لايرتيس واوفيليا لتؤكد دافع حب المحارم ٠٠ وبقى ان نرى حكم الجمهور على هذه المسرحية التى الفتها على اساس من ماساة شكسبير ، وصدقنى ان ظفر شكسبير بالف من امثالك ، ويجدر بك ان تقتصر على التمثيل وتترك له شرف التاليف وحده وسامحنى فقد يكون رايى هذا ناتجا عن غيرة اهل المهنة ٠٠ »

وما حدث سنة ١٩٢٥ فى اخراج باريمور هذا قريب مما حدث فى فيلم لورنس اوليفير الشهير عن هاملت ، لان فهم البطل من خلال التحليل النفسى لايدع مجالا فى المسرحية لكثير من الشخصيات الثانوية ولا للحبكات الفرعية التى تنتظمها ، فقد استغنى المخرج فى هذا الفيلم عن الجواسيس من أصدقاء هاملت الذين يبثهم عمه الملك حوله ، كما استغنى عن التابع الذى يرسله بورلونيوس ليتجسس على لايرتيس فى باريس ، وكلها تؤكد دور الاب الفاسد فى الماساة وتبرز أهمية علاقة الابن بالاب لا بالام كما يذهب التحليل النفسى ، كما استغنى عن فورتنبراس امير النرويج الشجاع نظير هاملت (هو الاخر يسعى للانتقام لمقتل ابيه وعمه ملك النرويج العجوز يتحالف مع عم هاملت لتحويله عن مقصده) مع ان دوره هام فى الماساة كما كتبها شكسبير لانه هو الذى يرث عرش الدنمارك فى النهاية فتختم الاحداث على نغمة من الامل فى بعث جديد تحت حكم امير شجاع ٠

●

وقد ظهر فى مطلع هذا القرن رأى جديد عن المسرحية أثر فى نظرة كثيرين من الكتاب اليها ، وذهب قائله ج. م روبرتسون الى أن النص الذى بين ايدينا اليوم يمثل الطبعة الاخيرة لعدد من النصوص المسرحية اضيف بعضها فوق بعض ، اى ان



وليم شكسبير

شكسبير قد عمد الى اعداد نص قديم (نص كيد المعروف باور هاملت Ur Hamlet مثلا وهو نص بنى على مسرحية اقدم منه) وان شكسبير قد ادخل تعديلات متباينة فى ظروف مختلفة ولم يراجعه مراجعة موحدة شاملة ، وبذلك يفسر روبرتسون طول هذه المسرحية وامتلاءها بعدد من المتناقضات كنتيجة طبيعية لتخلف بعض مناظر المسرحية القديمة فى مواضع مختلفة من النص الحالى وقد اقام روبرتسون رايه هذا على دراسة للمسرح الاليزابيثى وظروف التاليف والتمثيل فى ذلك العصر ٠

وقد راق هذا الراى للناقد الشاعر ت ٠ س ٠ اليوت ، وبنى عليه مقاله الشهير عن هاملت « ١٩١٩ » الذى أعلن فيه صراحة انها بالتاكيد مسرحية فاشلة فنيا ، ولعل من أهم عوامل نفوره منها احتفاء الرومانسيين بها :

قليل من النقاد من يسلم بان هاملت المسرحية هى المشكلة الاولى ، وان شخصية هاملت تاتى فى المحل الثانى ، ففى شخصية هاملت اغراء كبير لذلك النوع الخطر من النقاد وأعنى الناقد الذى يتجه ذهنه بطبيعته الى الخلق ، ولكنه لضعف قدرته على الابداع يوجه ملكته الى النقد ، وقد كان هذا شان جوته الذى جعل من هاملت فرتر آخر ، وشان كوليردج الذى جعل منه كوليردج ، واغلب الظن ان احدا منهما لم يذكر اثناء الكتابة عن هاملت ان مهمته الاولى هى دراسة العمل الفنى ، وما كتبه كل من جوته وكولردج عن هاملت مثال للنقد المضلل فقد وهبا قدرا كبيرا من البصيرة النقدية مما يضفى على كلامهما مسحة من اليقين ، الا أن هاملت كما يصورانه ليس هاملت شكسبير بل هاملت الخاص بكل منهما وهذا نتيجة لموهبة الابداع فيهما ، فلنحمد الله على أن والتر بيتر لم يوجه اهتمامه الى هذه المسرحية

ولم يلق رأى قاله اليوت من المعارضة مثل مالقى رايه هذا فى هاملت ، والواقع ان اهمية مقاله هذا عن هاملت ترجع اساسا الى انه كان المناسبة الاولى التى بلور فيها نظريته عن المعادل الموضوعى ، فهو يزعم ان الانفعال الرئيسى فى هذه الماساة هو نفور الابن من ام آثمة ، وان شكسبير قد فشل فى الوصول الى المعادل الموضوعى المناسب لهذا الانفعال ، وفى رايه أن سبب هذا الفشل يرجع الى طبيعة مادة المسرحية نتيجة لما تخلف فيها من بقايا المسرحيات السابقة عن هاملت

ولعل اليوت كان فى حكمه على هاملت متاثرا برأى التحليل النفسى ، الى جانب ميله الى المفهوم الكلاسيكى للماساة كما كتبها الكلاسيون الكبار وكما يكتبها هو ، ومن الطريف أن ارنست جونس فى كتابه عن هاملت واوديب قد اورد راى اليوت ردا على ماوجه الى نظريته من تفنيد على اساس انه غريب على عالم الادب والنقد !

وقد شهدت السنوات العشرون الماضية انقلابا كبيرا فى فهم الدارسين لهذه الماساة ، اذ عمل الاستاذ دوفر ويلسون من ناحية على رد الاعتبار للفصول والشخصيات الثانوية التى يتصرف فيها بعض المخرجين بالحذف والتعديل والتى اعتبرها كل من روبرتسون واليوت من مخلفات مؤلف قديم . وقد توفر ويلسون على دراسة المسرحية فى كتاب كامل (١) فصل احداثها واهمية اطرافها المتناثرة ، ووضع فى مركزها تلك المسرحية المثلة أمام الملك (المصيدة) التى تمثل انتقال الصراع الى مستوى جديد يتميز باليقين من جانب هاملت اذ تثبت جرم الملك ، كما يدرك كلوديوس أن هاملت يعرف سره ولا بد يبيت الانتقام فيعمد الى محاولة اغتياله بكل الطرق الممكنة

ومن ناحية اخرى رأينا النقاد من الارسطيين الجدد يعيدون النظر فى مسرحية هاملت على أساس التعريف الارسطى للماساة بانها محاكاة لحدث ، وهم يستخدمون أولا ماكشفت عنه الدراسة العلمية للنص ومايحتويه من صور وتشبيهات ، اذ كشفت الاستاذه كارولين سيرجون فى دراستها الاحصائية للصور عند شكسبير أن كلا من أعماله العظيمة تمتاز بنوع معين من الصور ، وقد كشفت عن عدد كبير من صور المرض والتعفن فى ماساة هاملت .

ثانيا : الدراسات الحديثة للعصر الاليزابيثى ، وماكشفه الاستاذ لفجوى سنة ١٩٣٦ عن مكان الملك فى سلسلة الوجود The Chain of Being بالنسبة لملكته فى ذلك العصر ، وما بينهما من توحد اى أن مرض الملك او اجرامه ينعكس فى مرض الدولة وفسادها

ثالثا : ماكشفته دراسة المسرح الاليزابيثى من انه كان فى حقيقته مرآة او تمثيلا رمزيا للمكون التقليدى فى ذلك العصر ، اذ كان المعمار الثابت لواجهة المسرح يرمز الى « القلعة والعرش وقوس النصر والمذبح والقبر » وهى العناصر الثابتة فى صورة العالم فى ذلك الوقت يظللها جميعا سقف او خيمة طليت بلون السماء مرصعة بالنجوم وهذه الصفة الرمزية للمسرح تتضمن مفهوما يقربه من الطقوس ، ولا نعنى بهذا الطقوس الدينية بل الطقوس المدنية التى يحتل الملك فيها مكان

(1) Dover Wilson, What Happens in Hamlet, 1947

الرأس ، رأس الدولة ورأس الكنيسة معا .. فى انجلترا مثلا كان الملك فى عصر شكسبير يمثل رمز النظام الكونى ومركزه الواضح للعيان ، ودوره فى هذه الحالة شبيه بدور الملك فى أوديب سوفوكليس .

وماساة هاملت فى هذه الحالة ليست تراجيديا انتقام من النوع الذى نقله معاصرو شكسبير عن سنيكا ، وليست ماساة شاب ينفر من امه الاثمة ، او شاب يعانى من عقدة اوديب ، انها ماساة هؤلاء جميعا ولكنها اساسا ماساة دولة الدنيمارك وما يصيب جسم هذه الدولة من مرض خفى تحاول مختلف الشخصيات البحث عنه واستئصاله لتعود الصحة الى جسم الدولة او المدينة ، ويرى فرجسون (١) أن الحدث يسير فى خطوط ثلاثة او قل حبكات ثلاث تنتظم كل منها عددا من الشخصيات ، وكلها تبحث عن ذلك الوباء او بالاحرى « الخراج » الخفى بهدف استئصاله ، ويهلك الجميع فى اثناء هذا البحث ، الشباب منهم شهداء ، والشيوخ جزاء وفاقا على ما ارتكبوا من اثم او مازيفوا لانفسهم ولغيرهم من قيم ، وقد استخدم الكاتب مبدأ نقديا من مبادىء أرسطو لم يلق من الاحتفال مالقيته فكرة الوحدات الثلاث وغيرها من اركان نظرية أرسطو النقدية ، وهو مبدأ التشابه او قل التوازى Analogy . وقد ذكره أرسطو فى معرض الحديث عن الاوديسا ، وقد أضحى اليوم اساسا لفهمنا للوحدة المعقدة فى اعمال شكسبير وغيره من الفنانين العظام الذين طال اتهام النقاد لهم بالتخلى عن عنصر الوحدة فى اعمالهم ولا يتسع المجال لتفصيل رأى الاستاذ فرجسون وغيره من المحدثين وكتاباتهم بالانجليزية متوفرة فى مكتباتنا فى مطبوعات حديثة النشر وقد ترجم كثير منها الى العربية .

ومجمل القول فيه أن مأساة هاملت محاكاة لحدث يدور حول البحث عن الداء الدفين فى جسم الدولة المريض ، وينقسم الى المراحل الخمس التقليدية : المقدمة Prologue ، والصراع Agons ، والذروة Climax وتشمل الانقلاب والتعرف، ثم العذاب أو المعاناة فى كل من الدولة والأفراد Pathos وتؤدى الى الكشف الجماعى أو الرؤيا الختامية التى تكشف الحقيقة الخبيئة Epiphany ، ولعله من الطريف أن هذا الرأى الصادر عن علم من أعلام الأرسطية الجديدة فى أمريكا يتفق فى أساسه مع النظرة الماركسية الى مأساة هاملت كما تتمثل لنا فى ذلك الفيلم الذى ساهم به الاتحاد السوفيتى فى احتفال العالم بمرور أربعة قرون على ميلاد شكسبير والذى عمد مخرجه جريجورى كوزينتسف الى الربط بين مصير هاملت والانسانية كما يمثلها شعب الدنمارك . ان شكسبير لا يظهر « جسم الدولة » على المسرح ولكن لاتفوته فرصة الاشارة اليه كقول لايرتيس يحذر اوفيليا من مطاوعة قلبها والاستجابة لحب الامير أنه لايملك أن يختار لنفسه كما يفعل عامة الناس ، فعلى اختياره تتوقف سلامة الدولة وصحتها ، فاختياره رهن بموافقة ذلك الجسد الذى يحتل منه مكان الراس وقد عمل المخرج الروسى على اظهار « هذا الجسد » فى صورة الشعب المتفرج على ما يجرى من أحداث

(1) Francis Fergusson, The Idea of A Theater, Anchor Book, N.Y. 1953 انظر على سبيل المثال

بدون أن يشارك فيها ، وقد عنى بالذات باظهاره فى مفتتح الأحداث عند عودة هاملت الى السينور بعد وفاة والده ، وعند خروج هاملت من السينور محمولا على أعناق الفرسان بطلا شهيدا يحييه جيش فورتنبراس تحية عسكرية .

هاملت فى السينما :

ويجدر بنا قبل أن نستطرد فى حديث الفيلم الروسى عن هامليت أن نذكر أن ماساة شكسبير هذه قد حظيت فى السينما باهتمام كبير يعادل شهرتها فى المسرح ، ولعلها كانت أول ما صور على الشاشة من أعمال شكسبير ، ففى أرشيف السينما فيلم قديم عن هامليت صور فى أواخر أيام السينما الصامتة ، وقد صور فى مسرح من مسارح لندن حيث كان ممثل قديم يسمى روبرتسون يلعب ذلك الدور طوال ثلاثين عاما ، وكان آنذاك على وشك التقاعد وقد ناهز الستين من عمره .

ثم أخذ مخرجو السينما يتحللون من قيد خشبة المسرح ، ولكن على حساب النص الاصلى للمسرحية فراينا من يجعل من هاملت امراة متنكرة فى زى الرجال لتلعب الدور ممثلة شهيرة ،



ومن يخرج القصة مركزة على أوفيليا ومصيرها الى أن أخرج لورنس أوليفير المسرحية فى السينما فى أواخر الأربعينات فى فيلمه الشهير ، وقد لقى فيلم أوليفير نجاحا كبيرا ، خاصة وأنه لم يترد فيما وقع فيه مخرجو روميو وجوليت وحلم ليلة صيف فى الثلاثينات من أخطاء ، لقد بسط أوليفير الخلفية من المناظر وركز على عديد من الصور الرئيسية يخرجها عن طريق وسيلة التعبير الجديدة هذه ، الا أنه قد اتخذ من التفسير الفرويدى مفتاحا لفهم المأساة فاضطر نتيجة لذلك الى الاستغناء عن الحبكات الثانوية وعن نظراء هامليت من الشباب من أمثال روز نكراتز وجلدنشترن « الجاسوسين » وفورتنبراس أمير النرويج الشجاع، كما أنه استخدم الكاميرا فى ابراز عناصر قد لا يرى البعض لها هذه الاهمية ، ولعل القراء يذكرون جولة الكاميرا فى أنحاء القصر الخالى بعد منظر القتل الختامى ، ووقوفها طويلا على فراش الملكة الأم أس المشكلة ومصدرها تبعا لهذا التفسير .

وقد تاثر كوزنتسف باخراج لورنس اوليفير تاثرا واضحا وأعلن ذلك صراحة فى مقال له بمجلة الفيلم والتصوير السينمائى Films & Filming « سبتمبر ١٩٦٢ » ولكنه أكد اختلافه من ناحية أخرى « وفيلم سير لورنس أوليفير عن هاملت حبيب الى نفسى فانا شديد الاعجاب بهذا الفنان ، الا ان لى هاملت الخاص بى فى قلبى ، شانى فى ذلك شان اى انسان آخر ، وهذا نتيجة للظروف التى اعيش فيها » .

ولعل من ابرز مظاهر هذا التاثر استخدام كل منهما للبحر فقد استخدم أوليفير البحر كخلفية لمناجاة هاملت الشهيرة « أكون أو

لا أكون ، هذه هي المشكلة » لأن شكسبير أثار فيها صورة الحياة كبحر من المتاعب يواجه الانسان .

وقد استخدم المخرج الروسى البحر فى هذا الموضع كذلك (مع فارق هام هو أن هاملت يعرض عن فكرة الانتحار بارادته ، أما فى فيلم أوليفير فتتحكم المصادفة فى ذلك أذ يسقط الخنجر من يده نتيجة لاستغراقه فى التامل) الا انه قد جعل من البحر عنصرا اساسيا فى الفيلم يبدا وينتهى به ، فالبحر والصخر عناصر ثابتة فى صورة الكون تستعرضهما الكاميرا بادىء ذى بدء ثم تنتقل منهما الى ظل القلعة يمتد على سطح الماء وتعود اليهما فى ختام الفيلم ، والبحر عنصر ثابت يهيمن على الاحداث فى كثير من المناظر يرى او على الاقل يسمع صوته اذا كان المنظر داخليا .

أما فراش الأم الذى ركز أوليفير عليه الأضواء ، فقد أبرزه المخرج الروسى حقا بستائره ونقوشه ، ولكنه أبرز الى جانبه أيضا فراش أوفيليا المرأة الاخرى فى المأساة ، وهى أولى ضحايا جريمة العم وزلة الأم من الشباب ، وفراشها على النقيض فراش فتاة صغيرة عذراء لا تغطيه ستر ولكن تختبىء تحت وسادته صورة هاملت تذكر أوفيليا بحبهما الذى انتابته الأحداث من حيث لا تدرى ، ويستخدم المخرج تكنيك دوران الكاميرا على الفراش الخالى فى هذه الحجرة ، حجرة أوفيليا بعد غرقها .

وقد استغرق العمل فى هذا الفيلم سنوات طوالا ، اقتضت المخرج دراسة عميقة للمسرحية وللعصر ، وقد كتب كوزنتسف فى مقاله سنة ١٩٦٢ يقول « فى رأيى أن كل فن كلاسيكى يتغير بتغير العصر فيحوى معانى جديدة بالنسبة لكل جيل جديد ومأساة هاملت تتضمن موضوعا حديثا فى كثير من أجزائها ، ومن الممكن أن نخرجها اخراجا أكاديميا ، ولكنى أعتقد أن شكسبير فى حاجة الى تفسير جديد وأصيل ، وكل جيل جديد يخلق بجهوده وجها جديدا لهذه الشخصية ووجها لتاريخها ، وكلمة « معاصر » لا تعنى بالنسبة لى عددا من الحيل الأسلوبية ، فانا لا أحب اخراج شكسبير فى ملابس حديثة ، واعتقد أنه من الممكن بل من الواجب اخراج أعمال شكسبير فى ملابس من العصر الاليزابيثى، ولكن يتحتم أن يكون فهمنا للتاريخ وروح الشعر وصورة الانسانية حديثا وحيا تماما للمتفرج المعاصر ، وقد كان شكسبير عبقريا فى تعمقه للتاريخ ، وللطبيعة الانسانية فى كل العصور ، ويهمنى أن يحترم فيلمى روح شكسبير ، وساحاول فيه أن ابرز الشعور العام والفلسفة العامة للشعر ، ولكنى لن أستخدم وسيلة التعبير medium بالاخراج المسرحى التقليدى بل سأسير على طريق السينما » .

وهذا بالضبط ما نجح فيه هذا الفنان الكبير ، ففيلم هاملت الذى شهدته القاهرة أخيرا مثال للعمل الفنى المتكامل : فيلم عن هاملت كما صوره شكسبير ، وكما نفهمه اليوم ولكنه أولا وقبل كل شىء فيلم أى أنه يستخدم الصورة والحركة ويسخر امكانيات السينما الواسعة لخدمة المسرحية التى كتبها شكسبير لا لخلق رواية جديدة من تاليف المخرج المعاصر .

لقد استخدم المخرج الكاميرا فى مواقف السرد أو رواية أحداث وقعت خارج خشبة المسرح ، عن طريق خطاب أو حديث فاظهر لنا هامليت وهو يدخل على أوفيليا فى حالة من الاضطراب الشديد بعد لقائه بشبح أبيه وينظر فى وجهها متفحصا ثم يتركها بلا كلام وهو حادث تحكيه أوفيليا لأبيها فى المسرحية أصلا ، كما استخدم الكاميرا فى تصوير غرق أوفيليا وأضفى على الصورة مسحة من الشاعرية تضارع مقطوعة الشعر الشهيرة التى تحكى فيها الملكة كيف غرقت الفتاة وهو يستغنى بذلك عن الشعر المنطوق تماما بعد أن عبر عن مضمونها من صور ومعنى من خلال وسيلة التعبير الخاصة بالسينما ، وهذا هو الفرق بين هذا الفيلم وأفلام شكسبير فى الثلاثينات ، كما صور مادار على ظهر السفينة التى تحمل هاملت الى انجلترا ، وكيف تسلل فى الظلام وأبدل الرسالة التى تأمر بقطع رقبته بأخرى تأمر بقطع رقبة الشابين زميليه وجاسوسى الملك عليه ، وهو ما يرويه هاملت لهوارشيو فى رسالة فى النص الأصلى ، وقد ربط المخرج بين هذا المنظر وبين البحر بصورة البحر والسفينة تتأرجح على أمواجه وحياة هاملت تتأرجح فى كفة القدر .

واستغل المخرج امكانيات الكاميرا وحريتها فى الحركة فى تقطيع بعض المناظر الطويلة وتحريك الشخصيات أثناءها بالتجوال فى أنحاء القصر أو الخروج الى خارج القلعة ، مما يؤكد وجود عالم واسع وجمع غفير فى المكان فليس هاملت وحده . وأبرز مثال لذلك خطاب الملك كلوديوس الطويل فى أول اجتماع لبلاطه بعد ارتقائه العرش وزواجه من أرملة شقيقه «المنظر الثانى من الفصل الأول » فالمنادى فى الفيلم يقرأ الجزء الأول من خطاب الملك على الشعب الواقف خارج القلعة ثم تنتقل العدسة الى داخل القصر لنرى الملك يكمل الحديث أمام رجال البلاط ثم يقوم الجميع ويستمر الحديث وهم فى حركة فى بهو من أبهاء القصر وهذه النقلات بين الشعب خارج القصر والبلاط فى داخله تربط مصير هذا الشعب بأعمال الملك وقراراته .

وقد استخدم المخرج الصورة فى التعبير عن كثير من المعانى التى تتضمنها المأساة أو التى أضافها هو تبعا لتفسيره ، فمرور الوقت تعبر عنه العجلة التى تدور بطيئة فى الجزء الاول من الفيلم، ونجاة هاملت من مؤامرة كلوديوس والجاسوسين يصحبه طائر طليق يحلق فى السماء ويتعلق به نظر هاملت طول الجزء الأخير من الفيلم ، والطقوس المبتورة أو الشوهاء maimed rites التى تصحب دفن أوفيليا تبدو ظاهرة فى صورة الصليب المكسور الذى يهيمن على المنظر اثناء حديث هاملت مع حفار القبور ثم فى منظر دفن اوفيليا ، وهو رمز لاعوجاج كل شىء فى مملكة كلوديوس بما فى ذلك المراسيم الدينية ولهيب المدفأة يظهر كلما سمع هاملت عن الشبح ويتوهج ويملأ شاشة السينما عندما يحتدم عذاب هاملت كلما فكر فى أبيه وفى شبحه المسكين الذى لا يسكن الى قبر بل يعانى عذاب الجحيم ويحوم حول مسكنه الارضى فى انتظار الانتقام من قاتله .

ولعل فى منظر ظهور الشبح ولقائه بهاملت خير مثال على ما تضفيه امكانيات السينما على المسرحية من أبعاد : ان الشبح كما يبدو فى هذا الفيلم لايمكن ان يقارن بظهور الشبح على خشبة المسرح انه يبدو كشىء قاتم مخيف يخيم على القلعة ويملأ السماء وهاملت يبدو امامه ضئيلا حقا ، وصورة الشبح تشعرنا حقا بالوباء أو الخطر الذى يجثم على المكان ، وقد اقترض المخرج صورة من مأساة مكبث عندما صور الجياد ترهف السمع وتصهل فى مرابطها ثم تكسر قيدها وتمضى هاربة لا تلوى على شىء ، لاحساسها الدفين بان شيئا خارقا يحدث

قريبا منها ، وقد اقتصد المخرج فى اظهار هذه الصورة المهولة للشبح على الشاشة حتى لا يعتاده المتفرج واقتصر على اظهاره مرة واحدة فقط وهو تصرف لا غبار عليه فى عصر لا يؤمن أساسا بالاشباح وقد يجعل منها مادة للفكاهة ، وقد اكتفى المخرج فى المناسبات التى يظهر فيها الشبح داخل القلعة ليذكر هاملت بما أوصاه به ، اكتفى بنغمته فى الموسيقى المصاحبة تعلو وتدق فى ذهن البطل كالناقوس .

وصورة المرآة من الصور الرئيسية فى المأساة ، فهاملت اذ يدبر « المصيدة » اى التمثيلية التى توقع عمه فى استجابة تكشف عن جريمته ينصح الممثلين ان يجعلوا من ادائهم مرآة للانسان فى تلك السطور الشهيرة التى يتخذها بعض القراء دليلا على نظرية شكسبير فى الفن « ان المبالغة تنحرف بنا عن الهدف ، وقد كان هدف الفن وما زال أن نظهر الطبيعة البشرية فى المرآة فنبين للفضيلة ملامحها ونطلع الرذيلة على صورتها ونرسم خطوط عصرنا ومنحنيات جسم الزمان الذى نعيش فيه » .

وقد نجحت خطة هاملت فى المصيدة وبلغ بالتمثيلية الملفقة مقصده ورأينا العم الآثم يتفحص نفسه فى المرآة وقد استبدل المخرج بالمحراب فى منظر الصلاة بعد المصيدة مرآة يناجى كلوديوس نفسه امامها ويكشف أبعاد غدره وان انصرف عنها يائسا لانه مازال متمسكا بثمرة خيانته اى تاجه وزوجته

وعندما يشرع فى خديعة لايرتيس وتدبير مؤامرة لقتل هاملت فى مبارزة تلوح منه نظرة الى المرآة التى كاشف فيها نفسه ويرى صورته فيقذفها ببقية من شراب فى كأسه ليطمس الصورة المعكوسة فى المرآة .

أما الملكة الأم فتكثر من النظر فى مرآتها لتصلح زينتها ولكنها فى الواقع لا ترى شيئا أو بالاحرى لا ترى أعماق نفسها حتى يأتيها هاملت فى مخدعها بعد منظر المصيدة ويجبرها على تأمل اعماقها بتأمل الصورتين صورة ابيه وعمه وهو يمسك الصورة كما يمسك المرآة وتشيح عنه حتى يطلعها فى النهاية على صورتها الشائهة ، والصخر كما أسلفنا من العناصر الثابتة فى عالم هاملت الا ان المخرج يزيد فى استخدامه للتعبير عن المأزق الذى وقع فيه هاملت فى فى مناجاته لنفسه يواجه فى مطلع المناجاة صخرة صماء ثم نراه فى لحظات الكشف يصعد سلما منحوتا فى الصخر .

على أن التشبيه الرئيسى الذى يحكم غالبية لقطات العدسة هو تشبيه هاملت للبلاد تحت حكم عمه بالسجن فهو يسأل زميليه فى الدراسة وقد استدعاهما الملك للتجسس عليه .. ماالذى اتى بكما الى هذا السجن ؟ واذ يعجبان لهذا السؤال يؤكد لهما أن الدنمارك سجن أو هذا على الاقل ما يشعر به .

وقد انتهز المخرج كل فرصة ممكنة لتأكيد هذا المعنى بالوسائل البصرية ، فبوابة القلعة تنزل كالسكين أو المقصلة بعد دخول هاملت الى القلعة فى مفتتح الفيلم ، وتقف الكاميرا عندها لحظات تبدو فيها قضبانها المتقاطعة تؤكد معنى السجن وهى نفس البوابة التى تفتح ليخرج منها جسد هاملت المسجى فى النهاية وكثير من اللقطات التى تصور هاملت وأوفيليا فى داخل القلعة تؤخذ اما من وراء شباك ذى قضبان او من وراء درابزين ولعل أبرزها منظر اللقاء الذى دبره أبوها ووقف هو والملك يسترقان السمع ، فهاملت يظهر فى هذا المنظر من خلف الدرابزين وهو سجين ، سجين حكم عمه أولا وسجين نفسه وشكوكه ثانيا ، واوفيليا فى بيت ابيها سجينة ، يلوح الى جانبها طائر حبيس فى قفص كما تلوح فى حجرتها ستائر مطرزة بصورة غزال مطارد واوفيليا سجينة تربية تتمثل فيما يمليه عليها كل من ابيها وشقيقها من نصائح خلاصتها الا تطلق لعواطفها العنان ، بل تحكم مصلحتها اساسا .. وابوها يستخدمها للايقاع بهاملت دون أن يحفل بمشاعرها او يفكر فى انه يمكن أن يكون لها رأى فى الموضوع ثم هى فى النهاية سجينة قفص حقيقى تلبسه لها العجائز تحت ملابس الحداد الثقيلة ، ويجسم لنا آخر مراحل ضغط المجتمع والتربية التى نشأت عليها ، حتى تنهار تحت ثقلها جميعا ويصيبها الجنون .

ودور أوفيليا من الادوار التى تضافرت الكاميرا وموسيقى شوستاكوفتش البارعة على انجاحه واضفاء معان بعيدة الغور عليه ، فقد اختار لها الموسيقار نغمة راقصة تدل عليها وتجعل منها دمية أى ماريونيت تتحرك حركات آلية محدودة تبعا لعزف مربيتها العجوز ، وهذا القالب الذى صبت فيه نتيجة لتربية صارمة من دواعى التمزق فى حياة هاملت ، فهو اذ يقصدها فى محنته بعد لقائه للشبح لايجد لديها معينا ، وهى عاجزة عن مساعدته أو التصرف فى غير الحدود المرسومة لها ، والوجه الآخر لتربية أوفيليا هو تربية اخيها ، فابوه يلقى على مسامعه عند الفراق عددا من النصائح تتلخص فى مبدأين : الاعتدال وتوخى مصلحته الشخصية فى كل شىء ثم يرسل فى اثره خادما من أتباعه ليتجسس عليه وهذه التربية أحد مظاهر فساد المجتمع الذى يواجهه هاملت ولا يرى فيه الا سجنا .

ومن مظاهر فساده الرياء ومداهنة الملك ، فالجميع يخلعون الحداد ولما يمض على وفاة هاملت الأب شهران ، والجميع يوافقون على زواج الملك الجديد من أرملة الملك الراحل ويرقصون ويصخبون وابنه يسير بينهم حزينا بلا حول ولا قوة ، وقد مكن تكنيك السينما المخرج من ابراز وحدة هاملت بين الجموع الصاخبة من المرائين من أهل البلاط ، ففى موقف المناجاة الذى ينفرد بنفسه فيه على المسرح ليعلن للمتفرجين سخطه على ما يفعلون نراه فى الفيلم يسير بين جموعهم ينظر اليهم ونحن نسمع صوت أفكاره فى منولوج داخلى ، وقد تكرر ذلك فى مناجاته لنفسه على أثر لقائه لفريق الممثلين الجوالين .

ولم يكن فى مقدور المتفرج العربى ان يتذوق ترجمة الاديب الكبير بوريس باسترناك للنص ولكن كان فى مقدورنا ان نتابع الموسيقى البارعة التى وضعها سوشتا كوفتش لهذا الفيلم وقد دلت على فهم الموسيقار لدور هاملت فى المأساة فهما خلاقا ، فلحن الافتتاحية لحن جنائزى بطولى يعزف مصاحبا رفع اعلام الحداد لوفاة هاملت الاب وهو اللحن الذى يعزف فى الخاتمة عاليا متطورا ليصاحب موكب جناز هاملت الابن ولن يسعنا فى هذا المجال ان نفيض فى تحليل موسيقى هاملت وعسى ان يتصدى لها من هو أهل لها ويكفينا ان ندرك ان الفيلم عمل فنى رائع تضافرت على انجاحه جهود عدد كبير من الفنانين كل فى ميدانه ، فخرج الينا معاصرا بكل معنى الكلمة ، وكان خير تحية لشكسبير فى عيده وخير دليل على ان الفن العظيم اكبر من حدود اللغة والزمان والمكان .

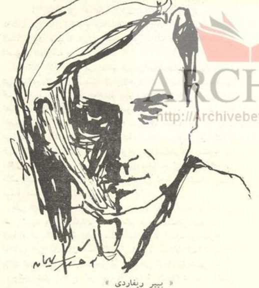
الشاعر بيير ريفاردى

والمدرسة التكعيبية فى الشعر والرسم

بقلم
حسن سليمان

مقدمة :

إذا استثنينا الشاعرين العظيمين : فرلان ورامبو ، يمكن أن نقول بوجه عام أن الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر دخل بعد شارل بودلير فى مرحلة من الانحطاط استمرت حتى بزغ نجم الشاعر « مالارميه » . ومالارميه أحد رواد المدرسة التأثيرية وهى مدرسة امتدت الى مختلف فروع الفن . فتزعمها فى الموسيقى ديبوسى ورافيل ، وقادها فى التصوير سيسلى ومونيه .. وقد أعجب مالارميه بالموسيقى وأحس احساسا صادقا بعمق ارتباطها بالشعر ، فاختلس منها ايقاعاتها ليعبر خلال كلمات متقطعة مفردة بما يحسه فى الموسيقى من صوت ورنين وأبعاد وصدى . كان مالارميه يتردد على الحفلات الموسيقية يحمل معه ورقة وقلما ويحاول وهو يستمع الى الألحان أن يتشرب الأنغام والايقاعات ليخرجها كلمات متقطعة لها نفس التوافق والانسجام ... واستطاع فعلا أن يترجم ألحان ديبوسى ورافيل ذات الايقاعات المنفصلة ، الى كلمات لها نفس الأبعاد والصور والألوان. ومع أن مالارميه كان من رواد المدرسة التأثيرية ، الا أننا يمكن أن نعتبره بحق مؤسس المدرسة التجريدية فى اللغة وهى تلك المدرسة التى ابتعدت بالكلمة عن مدلولها التقريرى وعن مضمونها المتعارف عليه وتجريدها



« بيير ريفاردى »

الى مجرد بعد وعمق ولون والى رنين — وعلى أى حال فلسنا هنا بصدد مناقشة دور هذه المدرسة فى تاريخ الادب .

المدرسة التكعيبية :

يجب بادىء ذى بدء ألا ننساق وراء المفهوم القائل بأن التكعيبية منهج أو أن المكعب والتكعيب

يحدد مفهوم مجموعة من الفنانين والشعراء والكتاب ٠٠ فاننا بذلك سوف نقع فى نفس الخطأ الذى يقع فيه الذين يحللون أو يصنفون مجموعة معينة من الفنانين من خلال التحليل اللفظى ٠ فلفظ التكعيبية لفظ ألقى به أحد النقاد لمجرد التقليل من شأن فنان عظيم ، ثم مالبث أن أصبح هذا اللفظ شعارا



للمصور جورج براك

لمجموعة من الفنانين ـ تماما كما حدث بالنسبة للتأثيريين والتأثيرية ـ ففى سبتمبر سنة ١٩٠٨ التقى لويس فوكسل الناقد الفنى لجريدة جل بلا Gil Blas بماتيس الذى كان عضوا فى لجنة تحكيم صالون الخريف فى تلك السنة وأخبره الأخير أن براك قد أرسل الى الصالون صورة رسم فيها مكعبات صغيرة ولكى يوضح له الأمر رسم على ورقة صغيرة خطين نازلين يحصران بينهما عدة مكعبات ٠

كان يقصد بهذا منظرا طبيعيا رسمه براك ٠ ومن كلمة ماتيس هذه « مكعب » اخترع فوكسل هذه التسمية التى لا معنى لها والتى أصبحت شعارا لمجموعة من الشعراء والرسامين التقدميين الذين حملوا على عاتقهم مسئولية احياء صلابة الشكل ثانية ٠

كانت المدرسة التكعيبية مرحلة جديدة فى الفن ٠ فقد تلت التأثيرية المدرسة الحوشية ثم سيطرت السريالية فترة وأخيرا جاءت التكعيبية بمحاولة جديدة هى انقاذ الشكل البنائى والتشكيلى والمعمارى والهندسى ٠ بعد أن ضحت به المدارس الأخرى على مذبح حرية التعبير ، أو فى سبيل التغنى بتدفق الحياة فى اللون بالتلاعب بدرجاته واستخدام الأضواء المشعة والظلال الباهتة ، كما فعلت المدرسة التأثيرية ، أو بتعميق الخطوط وتركيزها كما ذهبت المدرسة الحوشية ٠

وكان ميلاد التكعيبية ، دفاعا عن البناء الشكلى ومحاولة لانقاذ الكيان ، فقد اهتم أنصار هذا المذهب اهتماما بالغا بالأسطح والخطوط والزوايا والمنحنيات التى تتشكل منها المرئيات ٠٠٠ وكان المصور سيزان أول من بدأ هذا المنهج الجديد فكسر الأسطح المستديرة وحولها الى عدة أسطح وزوايا حادة ٠٠٠ ومن الزوايا الحادة الناتجة من أضلاع المكعبات انطلق مفهوم معظم الفنانين التكعيبيين ٠ ذلك أن رأس الزاوية باعتباره نقطة قد يكون نقطة تجمع قوى أو قد يكون مركز اشعاع كما يمكن أن يكون مجرد نقطة ارتكاز تحدد لنا الايقاع الثابت للانسجام التام للوحة ٠ وقد انعكس هذا المفهوم على شعراء التكعيبية حيث اتخذوا فى



للمصور جان جرى

أشعارهم نقاط ارتكاز بين الوحدات القياسية فرجعوا ثانية الى البناء الهندسى للشعر اليونانى القديم ٠٠ وكان بيير ريفاردى من أهم من تصدروا هذه المحاولة فى الشعر ٠٠ أى أن يكون مبنى الوحدة





للمصور فرنان ليجيه

القياسية فى الشعر هو التوقيت الزمنى ٠٠ فالوزن لا يعتمد على الحركة الصوتية بل على عدد المقاطع فى الكلمة ، أو بمعنى آخر على الفترة الزمنية التى يستغرقها النطق بالمقطع ٠٠ ولذلك أصبحت الكلمة من ناحية طول مقطعها أو قصره لا من ناحية الحركات الصوتية للنبرات هى الوحدة القياسية للوزن ٠

وفى عام ١٩١٧ أصدر بيير ريفاردى صحيفة الشمال ـ الجنوب التى نشرت عدة مقالات فى علم الجمال ، وعددا من القصائد والبحوث النقدية اشترك فيها ريفاردى ذاته ، وأبوليتير وديرميه ، وماكس جاكوب واندريه بريتون وتزارا واراجون ، وهم مجموعة من الشعراء معظمهم كان سيرياليا

الا أنهم كانوا يضعون ثقتهم الكاملة فى الفن التكعيبى بل نستطيع أن نقول ان هذا المفهوم الجديد قد أثر فيهم لحد ما ٠

ويقول بيير ريفاردى « من الممكن أن نطالب بالوصول الى فن يتناول من الحياة عناصر الحقيقة والواقع ، ويدعى أنه يصور تصويرا يكاد يكون كاملا هذا الواقع ، فمن الممكن أن يقوم فن يستطيع بتحلله من هذه الوسائل الجديدة ، الا يأخذ من الحياة الا بعض عناصر الواقع الضرورية واللازمة للعمل الفنى دون أن يدعى أن هذا العمل الفنى قادر على تقليد الحياة ٠٠ ان عملية خلق عمل فنى له حياته المستقلة وواقعه وله هدفه الخاص ، تبدو لنا أرقى وأعظم من أى تفسير خيالى للحياة

الواقعية ، أو على الأقل فان هذه العملية أكثر تحررا من عملية التقليد الأمين الذى لم يستطع ان يصل اليه أبدا أولئك الذين يسعون اليه .. وذلك لسبب واحد بسيط هو انه يستحيل تماما خلق التماثل بين الفن والحياة ، بغير فقدان الفن وضياعه ... »

●

وكان ريفاردى يرى أن الشعر اذا ماأراد أن يكون شعرا خلاقا ، أى يخلق الحقيقة الشعرية ، فيجب أن يتخلى تماما عن كافة وسائل الملاحظة المباشرة وأن يكون خلاقا للصور ، أو بمعنى آخر خلاقا للانتفاضة الشعرية الخالصة . تلك الانتفاضة التى لا يمكن أن تكون وليدة المقارنة أو التقليد أو المطابقة . هذا من ناحية المضمون أو الصورة الشعرية لدى ريفاردى . أما من ناحية الشكل أو البناء الشعرى فهو يقوم على مفهوم هندسى متكامل فقصائده مبنية بناء طيبا ، تتكامل فيه الأبعاد وتنسجم الأسطح .. غير أن ما يميز شعره كذلك ما نلاحظه فى قصائده من موسيقى اللفظ وغنائيته، تلك الموسيقى التى ينظمها لنا سريعة متلاحقة ، فتبعث فى نفوسنا سعادة ونشوة غامرة .

وبيير ريفاردى ، الشاعر الذى أراد أن يضع الجديد فى القالب الكلاسيكى وأن يحافظ على هذا الجديد بصياغته فى اطار هندسى محدد لم يستطع أن يتجنب مشاكل الربع الأول من القرن العشرين فأحس بما فيه من فوضى عمت النفوس ومزاج متقلب وضياع واعتبر كل جديد ضياعا ومتاهة ، غير أنه رغم ذلك آثر المحافظة على الضياع باعتباره جديدا فوضعه فى هذا الاطار التقليدى .

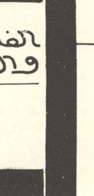
نماذج من شعره :

لا يخفى على القارىء ترجمة هذه القصيدة ينقصها حتما الايقاع والبناء الذى توخاه الشاعر باستخدامه الألفاظ الفرنسية التى اختارها وانتقاها ليحقق منها فى قصيدته ذلك البناء الهندسى ولذلك نكتفى بايراد هذا المثل :

قصيدة كم يتغير

عندما يحكى لنا أحدهم هذه الذكرى
عندما يقول أحدهم أنه قد عاد
فلندعه وحده يتحدث
انه يضحك
الشارع أسود
والليل يزحف ببطء
أما الروح المعنوية فقد تركتنا
لاتجاهات أخرى
وعلى كومة من الصخور
راكعين على ركبهم
موثقة أيديهم
كل أولئك الذين يمكن أن يصفحوا
عن قلب عصره الألم
انهم هناك فى المؤخرة
نظراتهم زائغة
وأسماؤهم مهوشة
وأرقامهم ضائعة
وأخيرا بعثرتم الرياح القاسية
ووحيدا ذهب هو فى الظل دون صدى
كان يتطلع الى السماء ، الى الحائط ، الى الأرض،
الى الماء ، الى الندم ، الى الماضى ..
كل شىء قد نسى
ولن يستمر الحال كما هو عليه
عندما يرجع الى ركن ما





الفنون التشكيلية والصحافة

بقلم
صبحي الشاروني

تحدثت جميع الصحف اليومية ومعظم المجلات الاسبوعية عن معرض الفنانين المشتغلين بالصحافة الذى أقيم منذ فترة فى نادى نقابة الصحفيين .. كما أفرد له الفنان حسن فؤاد حلقة كاملة من برنامجه التليفزيونى « الفن والحياة » حيث قام الاستاذ « بيكار » بتقديم الاعمال الفنية وشرحها ..

ومع هذا فقد أوجز الفنانون الصحفيون والنقاد فى تقديمهم لمعرضهم وتركوا لزملائهم الصحفيين من غير الفنانين التشكيليين مهمة تقديم هذا المعرض والكتابة عن انطباعاتهم عنه .

وقد سافر هذا المعرض الى الولايات المتحدة الامريكية حيث يقوم اتحاد الطلاب العرب هناك بعرضه فى مراكزه المختلفة بعواصم الولايات الامريكية .

ومن الضرورى فيما يبدو أن ننبه الى الاهمية البالغة لهذا المعرض فى تاريخنا الفنى الحديث .. فهو أول معرض من نوعه .. ولم يسبق أن أقيم من قبل معرض للفن التشكيلى فى الصحافة .. ثم ان هذا المعرض ينطوى على قيمة كبيرة فى المعركة الدائرة بين الاتجاهين الموضوعى واللاموضوعى فى الفن التشكيلى . ولهذا فيجب أن نوضح ونحدد الدور الذى يقوم به الفنان التشكيلى فى الصحافة ، وما تحويه أعماله فى هذا المجال من قيم فنية .

والفنان التشكيلى فى الصحافة يقوم بعمل الرسوم التوضيحية للقصص أو الاحداث ، أو يرسم الكاريكاتير سواء السياسى أو الاجتماعى ، أو يرسم ويلون أغلفة الكتب والمجلات ، أو يصمم ويرسم الاعلانات ، أو يقوم بتنسيق المواد على صفحات الجريدة أو المجلة .

وسنتناول فى هذا المقال بشكل عام دور الفنون التشكيلية فى الصحافة وقيمتها ..

●

ماذا أفادت الصحافة ؟

ان التطور الكبير الذى أحرزته الصحافة من الناحية الشكلية .. لا يرجع فقط الى التقدم الآلى وارتقاء وسائل الطباعة .. وانما يلعب الفنان التشكيلى الدور الاكبر فى هذا التطور .

فالآلة بدون القدرة والكفاية الانسانية التى تستطيع الاستفادة من امكانياتها ، ماكان بمقدورها أن تصل بالصحافة الى شكلها الراقى الحالى .. وان نظرة واحدة الى صحفنا منذ ثلاثين عاما تكفى للتعرف على مدى اهمية وخطورة الدور الذى قام به فنانونا التشكيليون .. كما أن الاطلاع على صحف البلاد الشقيقة التى عندها من امكانيات الصحافة ما يشبه أو يقارب ما عندنا من آلات .. ان نظرة واحدة الى صحف هذه البلاد ستبين لنا مدى قدرة وكفاية وفاعلية الفنان التشكيلى عندنا ونجاحه فى الارتقاء بصحافتنا من الناحية الشكلية .

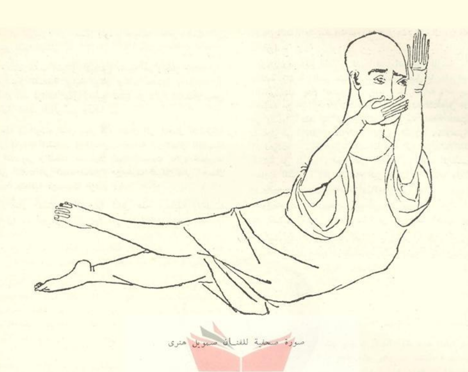
الرسوم التوضيحية

الواقع أن جميع الفنانين المشتغلين بالصحافة بدون استثناء وكذلك النقاد المتخصصون يعتقدون أن الرسوم الصحفية هى أعمال أقل فى المستوى الفنى من لوحة الحامل أو التمثال .. ولهذا يحرص معظمهم على اقامة مراسم خاصة يقومون فيها بالتصوير الزيتى أو النحت غير قانعين بعملهم فى الصحافة .. هذا فى الوقت الذى لا يعرف معظم أفراد الجمهور من أعمال هؤلاء الفنانين غير رسومهم فى الصحافة .

وقد كان كل هذا سببا فى دفع هؤلاء الى اقامة معارض خاصة لأعمالهم التى يقومون بها فى مراسمهم .

ويستخدم النقاد كلمة Illustation عند نقد الاعمال الفنية للدلالة على سطحية العمل الفنى وعدم عمقه .. فهم يصفون العمل بانه «رسم توضيحى» للدلالة على أنه أقرب الى السرد الادبى منه الى الفن التشكيلى وأن مذاقه أقرب الى مذاق الاعمال الادبية منه الى المذاق الخاص بالاعمال التشكيلية لانه يتطلب من المتفرج التأمل الطويل والجهد الذهنى للتعرف على التفصيلات وما يرمز اليه كل جزء من اللوحة ، التى تتناول موضوعا يحكى حدثا مطولا .. هذه الاعمال توصف بانها توضيحية أو Illustation للدلالة على سطحيتها بالدرجة الاولى .

ان هذا المفهوم السائد بين الفنانين والنقاد يرجع الى عدة أسباب .. وقد أدى الى احجام عدد كبير من الفنانين عن العمل فى الصحافة .. بعضهم يرفض العمل فى الصحافة رغم عرض ذلك عليهم .. وآخرون يلتمسون أول فرصة للتفرغ للعمل



صورة صحفية للفنان صمويل هنرى

الفنى أو يفضلون العمل فى المجالات الاخرى كالتدريس فى كليات الفنون أو أعمال الديكور . والمثال الواضح لذلك تجربة الفنان صمويل هنرى الذى لم يطق الاستمرار فى العمــل الفنى فى الصحافة وفضل التفرغ للنحت .

●

ان الرسوم التوضيحية فى كتاب ((القراءة الرشيدة)) كانت مثالا لهـذا النوع من الرسم ولدرجة تخلفه .. فهى مثـال للرسوم التوضيحية السيئة .. وهى فى الوقت نفسه أول ما وقعت عليه أعيننا ونحن أطفال من هذا اللون من الرسم . ان هذا المثال واشباهه كانت سببا فى انتشار هذه الفكرة .. وقد ظهرت فى الصـحافة أعمال لا ترتفع فى مسـتواها عن ذلك .. ولكن متى كان العمل السيىء هو النموذج الذى يبنى عليـه رأى متكامل فى هذا النوع من الرسم ؟

ومع هذا فان انتشار هذا الاعتقاد قد دفع الكثير من الفنانين الى بذل المزيد من الجهد حتى لا يكونوا فى زمرة هؤلاء الفاشلين غير الموهوبين .. والذين سيطروا ذات يوم على مجـــال الرسوم التوضيحية .. كما أن عمل الفنان فى مرسمه قد افاده بشكل مباشر فى تطوير أسلوبه فى الرسم الصحفى .. فهـو فى مرســمه يمارس الفن استجابة لرغبته فى تحقيق مستوى مرتفع من الخلق والابداع الفنى .. وعندما يذهب الى عمله فى الدار الصحفية ، يجد نفسه بشكل ارادى أو غير ارادى متجها الى تحقيق ما وصل اليه من قيم فنية فى مرسمه ليحققها فى عمله الصـحفى اليـومى .. هكذا نجد أن ما أدى اليـه هذا الاعتقاد قد أفاد العمل التشكيلى فى الصحافة أكثر مما أساء اليه بنفور بعض الفنانين الممتازين من العمل فى هذا المجال .

الا ان ظروف العمل الفنى فى الصـحافة قد حتمت بدرجة ما الا يرضى الفنان عنه رضاء كاملا .. فالاصل الذى يرسمه الفنان يختلف عن ذاك الذى يراه القراء .. لان المراحل التى يمـر بها العمل الفنى حتى يتم طبعه تحتم هذا الاختلاف .. فعامل الزنكوغراف يقوم بتحـديد مساحات الرسم فى سبيل اخضاعه لآلة الطباعة .. فالتكبير أو التصغير وتحديد مناطق الظل والنور أو اخضاع مساحة الرسم للمسافة المحددة لظهـوره فى الصحيفة أو المجلة .. كل هذا يؤدى الى اختلاف الرسم الاصلى عن نسخته المطبوعة .. أما اللوحات الملونة فتصـاب بالتغيير أكثر من غيرها بسبب اختلاف أحبار الطباعة عن ألوان الرسام .

وهناك مسالة تقيد الفنان بموضوع وضعه له مسبقا شخص آخر ، والتزام الفنان بالقيام بعملية الترجمة من مجال من مجالات الفن ــ مجال الادب ــ الى مجال الفن التشكيلى .. هذا الالتزام بموضوع محدد والتقيـد بالتعبير عن أفكار لم يبتدعها الفنان وقد لا يكون مقتنعا بها تماما .. كل هـــذا يحرم الرسام من أهم جانب فى شخصيته الفنية وهو الخلق .. فالرسام الصحفى لا يختار الموضوع لرسمه انما يوضح بالرسم موضوعا كتبه شخص آخر .. وقد كانت لوحة الاسبوع لجمال كامل محاولة ناجحة لظهور لوحات فنية فى الصحافة يقدمها الفنان للجمهور ويحقق فيها ما ينشد من حرية فى التعبيـر

واختيار الموضوع أى تحقيق وتوفير جوانب الخلق الفنى التى يصبو اليها الفنان .

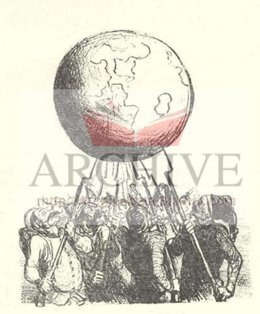
وهناك جانب آخر فى الموضوع يعتبر أهم وأخطر جوانبه .. فالرسوم الصحفية ترتبط بزمان ومكان محددين والجريدة او المجلة بعد قراءتها تهمل وتخرج نهائيا من دائرة الاهتمام ليحل مكانها العدد التالى .. وهكذا ..

هذا فى الوقت الذى ينظر فيه الفنان الى الاعمال التشكيلية التى قام بها الفنانون فى العصور المختلفة ، والاعمال الفنية فى التصوير والنحت باعتبارها أعمالا اتسعت دائرة جمهورها حتى امتدت الى البلاد المختلفة من حيث المكان والى أجيال عديدة متعاقبة من حيث الزمان ..

والفنان المشتغل بالصحافة يتأمل هذه الحقيقة وتأكله الحيرة .. فهو يرسم كل يوم ، ويقدم أعماله للجمهور بانتظام، والمكان اللذين عاش فيهما دومييه حرم هذه الاعمال من العالمية والخلود .

ولكن رغم هذه الحقائق فان الفنان الصحفى المرتبط دائما بالكلمة المكتوبة والمعبر عنها بالرسم انما يواصل ما بدأه أجداده الفنانون منذ أقدم العصور .. فقد كانت الكتابة ذات يوم مجموعة من الرسوم ، وكانت الطريقة الوحيدة لتسجيل الافكار هى رسمها ، فقد كان لسكان الكهوف طريقة واحدة للتعبير المسجل هى الافكار المرسومة أو الرسوم المقروءة .. وحتى بعد أن تحولت الرسوم الرمزية عند الفراعنة الى تجريدات وانفصلت الكتابة عن الرسم والحفر على الحجر .. ظلت الرسوم مجاورة للكتابة ، وظل للرسام حيز خاص فى الكتاب وفى كل ما يكتب سواء على الجدران أو الادوات ..

واقدم رسم توضيحى يرجع الى أكثر من ألفى عام .. وقد عثر عليه فى الصين .. وهو عبارة عن رسم لاحد الفنانين يوضح



« توازن القوى » للرسام الفرنسى دومييه

ويشتهر ويعرفه الناس ، ولكن كل هذا مرتبط بزمن محدد ومكان محدد .. وأمنية الفنان دائما أن يكسر هذا القيد الزمنى والمكانى ويمتد وينتشر ، ليستبدل بشهرته المحلية شهرة عالمية، وبقيمة أعماله المؤقتة قيمة خالد باقية على مر العصور .

صحيح أن رسوم دومييه فى الصحافة لا يزال يعيش عدد منها حتى اليوم ويشاهد فى جميع انحاء العالم .. ولكن دومييه رسم حوالى أربعة آلاف صورة صحفية .. ومع هذا فان ما بقى منها قليل .. أو بمعنى أصح لا يعرف العالم الآن من رسوم دومييه الا عددا محدودا .. أما الباقى فان ارتباطه بالزمان ما كتبه أديب فى مخطوطه .. كذلك فان حواشى الكتب الاسلامية وهى التى تعتبر تراثنا الفكرى والادبى .. تمثل أيضا تراثنا فى الرسم التوضيحى .. أن هذه العلاقة لم تنقطع أبدا .

●

أما مسألة تحديد الموضوع سلفا للفنان .. فان حرية اختيار الموضوع عند رسامى لوحة الحامل لم تعرف تاريخيا.. فميخائيل انجلو قد رسم « قبة السكستين » بناء على طلب البابا الذى حدد له قصص التوراة التى يرغب فى التعبير عنها بالرسم على السطح الداخلى لهذه القبة .. ومع هذا لم يفتقد ميخائيل

انجلو حريته ولا انتقص ذلك من روعة عمله الذى استغرق عدة سنوات ..

وهذا الأمر نفسه ينطبق على جميع الأعمال الفنية الخالدة حتى نهاية عصر النهضة فى أوربا .

ان فن الحفر – وهو أحد فروع الفن التشكيلى – يدرس فى قسم خاص بكليات الفنون الجميلة عندنا .. هذا الفن ظهر نتيجة لظهور الطباعة ، وهو الفن الذى يقوم فيه الفنان بحفر رسمه على الحجر أو الزنك أو غيره من الخامات تمهيدا لطبع هذا الرسم . وقد أصبح فن الحفر يشمل الآن كل الرسوم الخطية أو رسوم المساحات التى ترسم بهدف طباعتها .

وكلمة « جرافير » أى « حفر » فى القواميس الاجنبيـــة تشرح بانها « الرسوم التى تتصف بالحيوية وتقدم ما يشبه الحياة نفسها » .

وهناك عديد من الفنانين المتخصصين فى هذا اللون من الفن التشكيلى الذى يتميز بسهولة تداوله ، وهذه الميزة جعلت له مكانة مشابهة تماما لمكانة التصوير الزيتى أو النحت ، وان أعمال « جويا » ورسومه الـ ٨٥ عن كوارث الحرب الفرنسية – الاسبانية فى أوائل القرن الماضى والتى صور فيها فظائع الحرب لا تزال تعيش خالدة الى يومنا هذا .. رغم أنها ريبورتاج او رسوم تسجيلية لكوارث الحرب واهوالها .

وفى أيامنا هذه يقوم الفنان « بابلو بيكاسو » بعمل الرسوم التوضيحية للكتب .. وهو بهذا يضع مثالا امام الفنانين لكى لا يحجموا عن خوض هذا الميدان .

●

والدور الذى يقوم به رسامو الكاريكاتير السياسى عندنا فى السياسة لا يقل بحال من الاحوال عن الدور الذى يقوم به المعلقون السياسيون .. ولقد كان لكثير من رسوم الكاريكاتير وقع أخطر وأقوى من عديد من المقالات السياسية .. خاصة رسوم الفنانين الذين تنبهوا منذ البداية لمدى اتساع دائـرة تاثير هذا اللون من فن الرسم واعتبروه « قيادة لا تنكيتا » ، ومعظم رسامى الكاريكاتير يتمتعون بشهرة وشعبية بين القراء تساوى – ان لم تزد – شهرة كبار الصحفيين ورؤساء التحرير .. ومعظم جمهور القراء يبحثون عن رسومهم بعـــد قراءة العناوين الكبيرة مباشرة وقبل الاسترسال فى قراءة أى خبر .. بل ان سفيرا لاحدى الدول الكبرى فى القاهرة ، عندما عين فى مصر طلب اطلاعه على رسوم الكاريكاتير التى نشرت فى الفترة الاخيرة قبل وصوله مع ترجمة ما عليها من تعليقات مكتفيـــا بها لتعطيه صورة عن موقف واتجاه الرأى العام المصرى وأهم القضايا التى تشغله .

وجمهور القراء يعتبر الحدث الذى يتناوله رسام الكاريكاتير أهم الاحداث الجارية ، تماما كالنكتة والفكاهة عند شعبنا التى تتناول الظاهرة عندما تستفحل ويصبح حولها مايشبه الاجماع من الرأى العام .

ومن الممكن اعتبار مجموع رسوم الكاريكاتير الصحفى سجلا واضحا وافيا للاحداث التى مرت ببلادنا فى العشرين عـــاما الماضية .. وهو سجل يتميز بتسجيل الاحـــداث تسجيلا تشكيليا ومتضمنا رأيا وموقفا من هذه الاحداث .

والمدرسة الفنية التى يتبعها الكاريكاتير هى المدرســـة التعبيرية .. وهى المدرسة التى تهتم بالتعبير بالدرجة الاولى .. وتضع كل امكانيات التشكيل فى خدمة ما يصبو الفنان الى التعبير عنه ..

●

ولفن الكاريكاتير تاريخ طويل يرجعه بعض المتخصصين فى تاريخ الفن الى العصر الحجرى ورســـوم الـكهوف .. كما أن المصريين القدماء قد رسموا لوحات مضحكة منذ ثلاثة آلاف عام أو أكثر .. وهناك رسوم هزلية لشخصيات اسطورية عند قدماء الاغريق ، وكذلك عثر فى أطلال بومبى على لوحات هزلية .

ان كلمة « كاريكاتورا » الايطالية معناها « رسم مضحـــك يغالى فى ابراز العيوب » أما رسام الكاريكاتير الانجليـــزى « دافيد لو » فيقول ان الكاريكاتير ليس منظر الشخص بل ما ينبغى أن يكون عليه منظر ذلك الشخص ..

ويفسر زميلـه رســـام الكاريكاتير « آبو » هذا القول بأن « الهدف الاساسى من فن الكاريكاتير هو ابراز الشخصيـــة الحقيقية للشخص المرسوم .. واذا كان رسامو الصـــور الشخصية يستهدفون الهدف نفسه ، فان رسام الكاريكاتيـر يختلف عن الرسام العادى فى أنه ينظر الى موضوعه نظـــرة هزلية » .

والكاريكاتير هو تعبير تشكيلى مرئى عن فكرة أو وجهـــة نظر معينة ولهذا فان حلم كل رسام كاريكاتير هو الرسم الذى لا يحتاج الى تعليق مكتوب .

وكلما نجح الرسام فى تحقيق هذا الامر ، كان أكثر رضى عن نفسه ، وأكثر فاعلية وقدرة على التاثير وتوصيل وجهـــة نظره أو فكرته الى الجمهور .

●

ويرجع تاريخ الكاريكاتير السياسى الى أوائل القرن السادس عشر .. عند ظهور المطبعة .. وكان المصلح الدينى مارتن لوثر هو أول من استعمل رسوم الكاريكاتير فى خدمة حركتـــــه الدينية . وقد تحدث عن تاثير الرسومات والاغانى والنـــكت قائلا : « سوف يجرى رسم القساوسة والرهبان على جميع الجدران ، وعلى جميع انواع الورق ، أو ورق اللعب على نحو يثير فى الناس الاشمئزاز عندما يشـــاهدون رجال الدين أو يسمعون عنهم » .

وقد أدت فكرة لوثر مهمتها خير اداء حتى أن احد مؤرخى البابا « ليو العاشر » الكاثوليك يرجع نجاح حركة الاصـــلاح الدينى الالمانية الى استعمال الكاريكاتير فى الدعاية (1) .

وفى عام ١٨٣٠ أصدر الصحفى الفرنسى « شارل فيلبون » أول صحيفة اسبوعية هزلية مصورة سماها « كاريكاتير » ثم

(1) عن مقال للرسام الانجليزى « آبو » عن « الكاريكاتير » – العدد السادس من مجلة « أصوات » .

أصدر أخرى يومية سماها « شاريفارى » . من ذلك الوقت بدأ تاريخ الكاريكاتير الصحفى ، ويرجع لهذا الرسام الصحفى الفضل فى اكتشاف « دوميه » الذى ظل طوال حياته يعمل لحسابه .

●

وتحتل انجلترا اليوم المكانة الاولى فى رسوم الكاريكاتير فى العالم .. فى حين تعتبر الجمهورية العربية المتحدة رابع دولة فى هذا المضمار بعد فرنسا وأمريكا . وهذا يدل على مدى التقدم الذى أحرزه الفنان المصرى فى الصحافة ، خاصة أن ميدان الكاريكاتير يتطلب صفات خاصة تتوفر فى الشعب المصرى بصورة واضحة ، وهى سرعة البديهة والتعليق الساخر والنكتة اللاذعة والسخرية النافذة .. ويتوقف نجاح رسام الكاريكاتير فى مصر على مدى قدرته على تحقيق هذه الصفات فى رسومه ..

وبعض الرسوم التى يرسمها رسامو الكاريكاتير تعتبر أقرب الى الرسوم التقريرية منها الى الكاريكاتير الذى لابد أن يحوى نقدا لاذعا ، بينما الرسوم التقريرية لا تحتاج الا الى تصوير مبسط للكلمات التى تكتب تحتها .

فروح الفكاهة هى أهم صفات الكاريكاتير ، والكاريكاتير الفكه أكثر تاثيرا من الرسم النقدى الجاد ، اذ ان الفكاهة تضعف من مقاومة الشخصيات التى يتناولها الرسام وتجعلها أكثر تقبلا للنقد .

وكلما ارتفع مستوى الفكاهة فى رسوم الكاريكاتير أكسبها ذلك اتساعا فى الانتشار بين أفراد مختلف الشعوب ، وكلما كان الرسم بغير تعليق كان أكثر عالمية .

.. يقول رسام الكاريكاتير الانجليزى « دافيد لو » :

« ان على الناقد الساخر واجبا خلقيا واحدا نحو البشر هو رجمهم بالأحجار » .

وهذا المفهوم عند رسام الكاريكاتير الانجليزى مرجعه الى الديمقراطية التقليدية الانجليزية ، ولكن مثل هذا المفهوم يتغير من شعب لآخر ، فالكاريكاتير الناجح هو الذى يرجم بالاحجار هؤلاء الذين يستحقون ذلك . أما اذا استخدم الكاريكاتير اللاذع لنقد فى غير مكانه فانه يستثير العطف بدلا من السخرية .

أما مسالة تناول الموضوعات الجادة فى رسوم الكاريكاتير واستخدامه فى تمجيد عمل ما فانه يخرج بالكاريكاتير عن ميدانه ويحوله الى رسم تقريرى أو توضيحى .

ويعمل رسامو الكاريكاتير على تنفيذ أفكار يستقونها من غيرهم من المحررين أو ينفذون فى رسومهم افكارهم هم ، وفى كلا الحالين تكون حرية الفنان فى التعبير وابداء وجهة النظر مسالة اساسية لنجاح الرسم . وقد عرفت الصحافة المصرية والأجنبية رسامين يبدون فى رسومهم وجهات نظر قد تتعارض مع وجهة نظر الصحيفة أو المجلة التى تنشر رسومهم .

فن الاعلان والأغلفة

فى هذين المجالين حقق الفنان التشكيلى نجاحا واسعا ، فتطور فن الاعلان منذ « تولوز لوتريك » وهو اول من استخدم الرسوم فى الاعلانات .. من ذلك الحين وفن الاعلان يتقدم ويزدهر ويتخصص فيه الفنانون ، ولكن ما يحدث عندنا من استيراد اعلانات للافلام والسلع الاجنبية مصممة ومنفذة فى الخارج ، قد حرم الفنان فى بلادنا مدة طويلة من السيطرة على هذا المجال . ولقد اتخذت بعض الدول اجراءات قانونية وحددت بالقانون نسبة من الاعلانات يصممها وينفذها الفنان المحلى ، وقد أقيم منذ سنوات فى القاهرة معرض لفن الاعلان البولندى شاهدنا فيه الرسام البولندى يصمم اعلانات على مستوى فنى مرتفع للافلام الفرنسية والانجليزية والروسية .. وذلك تطبيقا لقانون النقابات هناك .. وعندنا فى مصر لم يتحقق هذا للان .. ومعظم الاعلانات فى الصحافة يفرضها ويتحكم فى شكلها المعلن ويتبقى لرسامى شركات الاعلانات الجزء اليسير من العمل .. وان كنا مع ذلك نلاحظ بعض الفلتات التى تلفت النظر عندما يتولى الفنان بحرية مهمة تصميم الاعلان ورسمه .. فنجد مستوى مختلفا يجذب الانتباه ويثير الاعجاب .

●

ان الفن الاعلانى عندنا تاريخه قصير ، فلم يقم به الفنان المتخصص ويخرج به من دائرة الحروف الكبيرة الملونة الى مجال الفن التشكيلى الا منذ بضع سنوات ، ولهذا فلا يزال الفن الاعلانى ــ سواء الصحفى أو غيره ــ يخطو خطواته الأولى ، وحتى اليوم لم يشتهر فنان اعلانى مثلما اشتهر الفنانون التشكيليون فى مجالات الرسم الصحفى أو الكاريكاتير .

وتقدم هذا الفن يتطلب وعيا كبيرا من جانب المعلنين والجمهور حتى يقبل كلاهما على السلعة التى ينجح الاعلان فى تقديمها له بشكل ناجح فنيا وملفت للانتباه فى الوقت نفسه .

وقد استخدمت أجهزة الاعلام عندنا فن الاعلان المتطور استخداما حسنا وبدأت آثاره تظهر على صفحات الجرائد فى شكل لوحات اعلامية واعلانية جيدة التصميم والرسم وناجحة فى أداء مهمتها .

أما الاغلفة فقد حقق الفنان فى هذا الاتجاه تقدما هائلاحتى أصبحت أغلفة الكتاب والمجلة لوحات فنية تدعو القارىء للاحتفاظ بها لجمالها وروعتها .. وفى مجال الاغلفة استخدم الفنان أساليب متنوعة فى الرسم والتلوين لدرجة اننا نستطيع أن نجد للمدارس الفنية المعروفة أمثلة مبسطة فى أغلفة الكتب والمجلات مع قيامها بدور مشوق للقارىء ولمقتنى الكتب .

●

الفن الصحفى فن موضوعى

ان ارتباط الفنان التشكيلى المشتغل بالصحافة بأسلوب التعبير بالكلمة والتزامه بالتعبير اليومى عن الاحداث والافكار الادبية مع وجود الجمهور والارتباط الشديد اليومى به .. كان له أكبر الاثر فى تحديد اتجاه تطور ورقى الرسوم الصحفية

فكان اتجاه التطور فى أعمال الفن فى الصحافة لا يخرج عن الموضوعية ..

ويقوم الجمهور بدور محدد فى توجيه هذا التطور ودرجة سرعته بحيث تتمشى مع قدرته على الاستيعاب والفهم لما يرسم فى الصحافة .. فاللاموضوعية لا تجد هنا أى متنفس لها ، لان الجمهور لا يرحم .. فهو لا يرحم من يخرج على ارادته الجماعية ولا من يفشل فى تقديم ما يستسيغه الجمهور ويستطيع استيعابه وفهمه ..

وليس معنى هذا أن الفنان التشكيلى فى الصحافة لايستطيع أن يقدم كل القيم الفنية التشكيلية الراقية والتى يرغب فى ابرازها ويتوق الى أن يتضمنها عمله الفنى . على العكس فالمجال مفتوح أمام الفنان المبدع لكى يظهر مواهبه ، ويحقق ذاته فى الحدود الموضوعية التى يفرضها الاتصال المباشر والمستمر بالجمهور . كما أن الفنانين ذوى القدرة والمستوى الفنى المرتفع قد أخذوا على عاتقهم مهمة تثقيف أعين الجمهور بان يقدموا له الاشكال الراقية والاعمال الفنية ذات المستوى الجمالى الراقى ، فيعودوا عين القارىء على استساغة هذه الاعمال وتذوق ما فيها من قيم ..

كما أن الفنان الذى يقوم بتنسيق المواد على صفحات الجريدة تولى هو الآخر النصيب الاكبر فى عملية رفع الوعى الفنى لدى الجمهور حتى أصبح من المعتاد أن يعلق القارىء على نجاح التنسيق أو فشله كلما قرأ عددا من أعداد الجريدة أو المجلة وصار يقارن بين نجاح هذه وفشل تلك فى هذا المضمار .

•

فن العصر

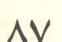
فى العصور القديمة كان الفن مرتبطا بالمعبد الذى يصلى فيه الناس كل حين .. وكان ارتباط الفن بالعمارة الى بداية العصر الرأسمالى يوطد الصلة بين الفنان والجمهور .. ولكن انفصال الفن عن العمارة أدى الى قطع الصلة بين الفنان والجمهور وكان على الفنانين دائما أن يعملوا على اعادة هذا الاتصال .. فكانت المطالبة المستمرة باعادة العلاقة بين الفنون التشكيلية والمبانى ، وغيرها ، من الدعوات التى تهدف الى ربط الفنان بالجمهور ..

والآلة هى ميزة عصرنا ، وبغير الارتباط بالآلة لن يتحقق اتصال مباشر ومستمر بين الفن والجمهور .. والمطبعة هى أهم الآلات وأقدرها على تقديم الاعمال الفنية ووضعها فى متناول الجمهور .

وقيام الفنان بعمل التصميمات التى توضع للهياكل الخارجية للآلات والأدوات ذات الاستخدام اليومى كالسيارات وغيرها .. لا يعتبر مجالا كافيا للفن التشكيلى ، ولا يقدم عملا موضوعيا لجمهور المستهلكين .. المطبعة وحدها هى التى استطاعت أن تقدم للجمهور الأعمال الفنية الموضوعية وحولت العمل الفنى الاصلى ـ بدرجة من الدرجات ـ الى سلعة .. ولهذا فالاهتمام بهذا المجال والسعى الدائب الى تقديم أرقى الاعمال الفنية مع اجتذاب أحسن الفنانين الى خوض هذا المجال هو أفضل وسيلة لتقوية ارتباط الفن بالناس ..

ذات يوم شغل الفنانون فى فرنسا بمشكلة انفصال الفن عن الجمهور، وفى سبيل اعادة الارتباط راحوا يرسمون على الحيطان وعلى السلع .. وأقام الفنان بيكاسو فى أحد مصانع الخزف يرسم على ما ينتجه هذا المصنع من سلع .. وسميت هذه الحركة « حركة هجر لوحة الحامل » ، ولكن لم يبق من هذه الحركة التى تميزت وقتها بالحماس والاندفاع الا الصلة بالمطبعة .. كل هذا يوضح مدى خطورة هذه الصلة وضرورة الاهتمام بتنميتها وتوجيهها .

صحيح أن آلة الطباعة ومواعيد صدور الجريدة أو المجلة .. تقيد الفنان بوقت محدد ينهى فيه رسمه .. كما أن السرعة هى احدى مميزات عصرنا ، لكنها كانت ذات تأثير ذى حدين على الفنانين ، منهم من خضع لها واصبحت مبررا لما يقدم ناقصا أو غير ناضج ، ولكنها فى نفس الوقت دفعت الفنانين المبدعين الى مسايرتها بما يتلاءم وطبيعة العصر ، فاصبحوا يقدمون أعمالا فنية أخلصوا فى رسمها رغم سرعة انجازها .. فتخرج واضحة التعبير نابعة من الانفعال المخلص للفنان .. انفعاله بما يؤديه ، وايمانه بعمله الفنى ، فيشاهدها ويعجب ويتأثر بها عدد من القراء يزيد أضعافا مضاعفة على كل من يمكن أن يشاهدوا لوحة الحامل .



التصوّف

الثورة الروحيّة فى الإسلام

تأليف الدكتور أبو العلا عفيفى
دار المعارف . الاسكندرية ١٩٦٣

عرض وتلخيص
مصطفى لبيب عبد الغنى

فى القسم الأول من هذا العرض تناول الكاتب التعريف بأقسام الكتاب السابقة التى تعرضت للتصوف كظاهرة عالمية ولتحديد العلاقة بين التصوف والفلسفة ولطبيعة التجربة الصوفية وللبحث فى أصل كلمتى صوفى ومتصوف وللعوامل التى أثرت فى نشأة التصوف الاسلامى ولمصادر التصوف الاسلامى ولمدارس التصوف وللتصوف باعتباره الثورة الروحية فى الاسلام وللطريقة والحقيقة وللمجاهدة النفسية .

(المجلة)

٢

وينتقل بنا المؤلف بعد ذلك الى تبين حقيقة الثورة الصوفية على علم الكلام والفلسفة . فاذا كان علم الكلام قد يرضى من يسلم بمقدماته فان الصوفية لم يروا فيه غناء لطالب اليقين . أما الفلسفة فهى ترى الشيء ونقيضه وتبرهن على كل منهما بأدلة متكافئة وتستعمل العقل فى البحوث الالهية الخارجة بطبيعتها عن طور العقل فلا يظفر الفيلسوف ـ لذلك ـ الا بالحيرة . وقد أخفق الفلاسفة فى تصورهم للالوهية وباعدوا بين الله وخلقه ، وبالغوا فى التنزيه الى حد قضى على الشخصية الالهية ، كما بالغوا فى التوحيد الى حد أفسده . وبينما تصوروا صلة الانسان بالله صلة عابد بمعبود تصورها الصوفية صلة محب بمحبوب .



ثورة التصوف فى مجال التوحيد : أدى التطور الفكرى والاجتماعى للاسلام الى احلال مبدأ مجرد (هو أشبه بالمطلق عند الفلاسفة) محل الله الفاعل الخالق المريد الذى تصوره الأديان دون تجريد أو تعطيل لصفاته المطلقة . ومع ذلك فقد وجد هناك من كان أقرب الى الاعتدال والى السنة كالحارث المحاسبى ومنهم من أشرف على القول بوحدة الوجود كالجنيد ومن قال بها سافرة كمحيى الدين بن عربى . وقد ظهرت من صيغة التوحيد البسيطة ((لا اله الا الله)) صيغ عديدة هى : ١ ـ لا اله الا الله المنزه باطلاق عن كل ما يتصوره العقل والوهم . وهذا هو تصور المعتزلة والفلاسفة وبعض الصوفية . ٢ ـ لا فاعل ولا مريد على الحقيقة الا الله . ٣ ـ لا مشهود على الحقيقة الا الله . وهذا هو قول الصوفية الذين لا يشهدون سوى الله أو أصحاب ((وحدة الشهود)) . ٤ ـ لا موجود على الحقيقة الا الله . وهو ما يذهب اليه أصحاب وحدة الوجود . وعلى ذلك فلسنا بحاجة الى تلمس أصل عقيدة وحدة الوجود الصوفية فى مصدر خارجى كالفيدانتا الهندية مثلا بعيدا عن تحليل دقائق العقيدة الاسلامية فى التوحيد ، وبعيدا عن مجادلات المتكلمين .

●

والتوحيد والفناء الصوفى : قضية يحرص المؤلف على أن يوضحها غاية الوضوح فيبين أن الفناء الصوفى هو الحال الذى تتوارى فيه آثار الارادة الشخصية والشعور بالذات . ولقد كان أبو يزيد البسطامى أول من تكلم فيه واعتبره غاية معراجه الروحى . ولقد اختلفت التعريفات التى وضعت له حتى منتصف القرن الخامس فى جوهرها عما يقصده الصوفية من أصحاب وحدة الوجود ابتداء من ابن عربى ومدرسته . نظر المؤلف نظرة فاحصة الى التعريفات التى وردت ((للفناء)) فى ((اللمع)) للطوسى و ((الرسالة)) للقشيرى فلاحظ أنها تشير فى جملتها الى الناحيتين الأخلاقية والسيكلوجية دون أن تتضمن معنى فلسفيا يمكن مراعاته فى نظرية عامة فى طبيعة الوجود . كما لاحظ أن السراج والقشيرى أدركا امكان الانتقال من وصف حال الفناء الى وضع نظرية فى طبيعية الوجود كالحلول أو المزج أو وحدة الوجود. وهذا الاحتمال طبيعى ولكنه ليس انتقالا منطقيا ، فليس للصوفى أن يبنى على شعوره ـ وهو ليس نوعا من أنواع العلم ـ نظرية فى الوجود من حيث هو وجود . وقد أدى هذا الخلط ـ فيما يرى المؤلف ـ ببعض المستشرقين الى القول بأن فكرة وحدة الوجود تسيطر على التصوف الاسلامى برمته . اذ من التجنى أن يعد متصوفة القرن الثالث والرابع من القائلين بوحدة الوجود فى حين أن أقوالهم صريحة فى ((وحدة الشهود)) المرادفة للتوحيد . فليست شطحات البسطامى مثلا الا أقوال صدرت عن صوفى غلبه الوجد فصاح فى غيبته معلنا عن شعوره وشهوده لا مقررا لمذهب . ولا يعنى الفناء الصوفى محو الصفات البشرية والاتصاف بصفات الالهية أو ما يشير الى صيرورة الانسان الها أو حلول الله فى الانسان . ويسلمنا هذا الى بيان المؤلف لوحدة الشهود ووحدة الوجود فنعرف أن وحدة الشهود تجربة يعانيها المتصوف لا عقيدة ولا علما ولا دعوى فلسفية يحاول برهنتها أو يطالب الغير بتصديقها . وفى وحدة الشهود هذه ـ التى هى أخص مظاهر الحياة الروحية ـ يعتبر الصوفى الشعور بالذات حجابا كثيفا يستر عنه محبوبه .

ويتناول المؤلف بعد ذلك وحدة الوجود فى مذهب ابن عربى الذى يعتبر أول من أرسى دعائم مذهب كامل فى وحدة الوجود وظل حتى اليوم الممثل الأكبر له . يبين المؤلف أن الوجود ـ فى مذهب ابن عربى ـ حقيقة واحدة ليس فيها ثنائية ولا تعدد على الرغم من الكثرة الظاهرة لحواسنا والثنائية بين الله والعالم التى يقررها العقل . واذا كانت هذه ـ عند ابن عربى ـ بديهية لا تقبل الشك ولا التدليل فانها تقبل التحقيق عن طريق التجربة الصوفية التى يدرك فيها الصوفى فى حال فنائه وحدته الذاتية مع الحق . وابن عربى يفسر مشكلة الكثرة فى الوجود باعتبارها صورا ومجالى للصفات الالهية التى هى عين الذات أو هى أوهام اخترعها العقل بمقولاته . وللحق ـ عنده ـ معنيان : الحق فى ذاته وهو حقيقة مطلقة لا نعرفها ولا نتصل بها بوجه من الوجوه، والحق كما يتجلى لنا وهو الخلق . والتفرقة بين الحق والخلق تفرقة منطقية تماثل التفرقة بين الجوهر وأعراضه . والذى يحدث الكثرة فى الوجود هى أحكامنا على الموجودات أما حقيقتها فواحدة . وهنا يلاحظ المؤلف تأثر ابن عربى بنظرية أفلوطين الاسكندرى فى الواحد والكثير ، ونظرية الاشاعرة فى الجواهر والأعراض ونظرية الحلاج فى اللاهوت والناسوت مع خلاف جوهرى بين ابن عربى وهذه النظريات الثلاث. على أنه يجدر بنا أن ننوه بأن ثمت قرابة فكرية واضحة بين أفكار ابن عربى الرئيسية وبين ما تتضمنه المبادىء العامة للفلسفة الكانطية وخاصة فى المعرفة والميتافيزيقا .

وابن عربى يفسر سر خلق الانسان بأنه اظهار للكمالات الالهية فى صورة جامعة يرى الحق فيها نفسه . كما أن الكثرة تمحى من قلب الصوفى فى حال شهوده للحق فيعرف ربه معرفة ذوقية ويتحقق بوحدته الذاتية معه . ولا ينكر ابن عربى صفات التنزيه التى تقول بها الأديان ولكنه يؤولها تأويلا يخرجها عن ظاهر معناها تمشيا مع فكرته الفلسفية العامة ، ومع ذلك نجده فى مواضع أخرى موزع الفكر بين تصورين مختلفين : بين اله وحدة الوجود المجرد من الصفات المشخصة وبين اله الأديان الذى له هذه الصفات . ويحاول ابن عربى جاهدا أن يوفق بينهما فلا يصيب الا قليلا من النجاح .

والله ـ مبدأ الوجود ـ هو وحدة الغنى باطلاق . وما يبدو من افتقار الموجودات الى الأسباب وهم وخداع ، فالمفتقر اليه على الحقيقة هو الحق المتجلى فى صورة الأسباب لا الأسباب نفسها . هكذا يهدم ابن عربى فكرة السببية الطبيعية ليقيم مكانها السببية الالهية . وبهذه الطريقة عينها يبرز ابن عربى من خلال نظريته فى وحدة الوجود سائر المعانى الدينية العميقة فى صور جديدة لا عهد لمفكرى الاسلام بها من قبل . وخلاصة هذه النظرية أن وحدة الوجود عند ابن عربى ليست وحدة وجود مادية ولكنها مثالية أو روحية تقرر وجود حقيقة عليا هى الحق الظاهر فى صور الموجودات ، وتعتبر وجود العالم بمثابة الظل . فالحق منزه مشبه معا . وقد يغلب على ابن عربى أحيانا لسان التشبيه حتى لتكاد تظنه ماديا وقد تغلب عليه العاطفة الدينية فيتكلم بلسان التنزيه وينكر كل مناسبة بين الله ومخلوقاته .

ويعقد المؤلف مقارنة دقيقة بين وحدة الوجود ـ هذه ـ والمذهب الأفلاطونى الحديث مبينا أن التعدد فى الوجود ـ على مذهب أفلوطين ـ يبدأ بصدور العقل الاول عن ((الواحد)) ثم

تستمر عن العقل الصدورات حتى تنتهى الى العالم الذى نعرفه. فالواحد ليس هو هذا العالم ولا وجها من وجوهه . وبينما نرى الموجودات المتكثرة صدرت عند أفلوطين بطريق الوساطات نجد نظرية ابن عربى نظريةفىالتجليات الالهية فى الكثرةالظاهرة .واذاكان ابن عربى يفسر الكثرة الظاهرة بأنها تطور داخلى فى ذات الحق أو نحو ذلك فهو فى الحقيقة أقرب الى هيجل وجدله المحض منه الى أفلوطين ، اذ ليس فى الوجود مجال لكثرة حقيقية لموجودات مستقل بعضها عن الآخر أو عن الكل . وظهور الكثرة عن الواحد فى نظرية ابن عربى حركة دائرية لا نهاية لها وليست حـــركة مستقيمة كحـــركة الصـــدورات الأفلوطينية التى لا تعود الى الواحد . لقد كانت فكرة وحدة الوجـــود ــ عند ابن عربى ــ سابقة على التجربة الصوفية . ولا يقوم مذهبه على التجربة وانما يقوم امكان التجربة على المذهب . وهـــذا أيضا هو موقف أفلوطين . وفى التجربة الصوفية تتحقق الوحدة الذاتية بين الحق والخلق من غير مزج أو حلول أو صيرورة . فالفناء بالمعنى الصوفى فناء عن الجهل بهذه الوحدة الذاتية للموجودات والبقـاء بقاء بالعلم بها . والفناء بالمعنى الفلسفى فناء للصور الوجودية وبقاء للذات المتجلية فى هذه الصـــور . فابن عربى يربط بين وحدة الوجود ووحدة الشهود ويعتبر التجربة الصوفية المرحلة النهائية فى الوصول الى معرفة الحقيقة . وهو هنا يتفق مـــع أفلوطين فى النتائج الصوفية برغم اختلاف فلسفتيهما ، على أن ابن عربى أقرب الى المنطق لأن النفس الانسانية التى تشـــاهد الواحد والتى هى فيض بعيد الصلة عند أفلوطين لم تكن عنـــد ابن عربى منفصلة فى آية لحظة من اللحظات .

●

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى كشف زاوية أخرى من زوايا هذه الثورة الروحية ، وهى ثورة التصوف فى مجال الحب الالهى . والمؤلف يرى انه لا مجال لاعتبار هذه النظرية ــ نظرية الحب الالهى ــ غير اسلامية أو مستحدثة بتأثير أصـــحاب الديانات الأخرى كالمسيحية والمانوية أو بتأثير الأفلاطونيين المحدثين اذ السند الأساسى لها آيات القرآن الكريم العديدة التى تشير الى أن الله يحب ويحب والأحاديث النبوية التى تتجاوز فى عددها ومعانيها ما ورد فى القرآن الكريم .

كما يبين المؤلف أن التحـــول من انـــكار الحب الالهى الى الاعتراف به فى دوائر الفقهاء والصوفية لم يكن سريعا ولا مفاجئا بل ظلت المسألة معلقة زمنا حتى قبل الفقهـــاء نوعا من الحب أشبه بالحب العذرى يتجه الى فكرة أو مثال لا الى موضـــوع مشخص ، وأن البصرة كانت ــ بما يسود فيها من ثقافة مانوية ــ أول مدرسة تظهر فيها نظرية فى الحب الالهى فى صورة قوية ممثلة فى أقوال رابعة العدوية + ١٨٥ هـ ورياح بن عمرو القيسى + ١٨٨هـ وعبد الواحد بن زيد + ١٧٧ هـ وعبدك وغيرهم . وكانت رابعة أول من تغنى بنغمة الحب الالهى فى صدق واخلاص لا خوفا من النار ولا طمعا فى الجنة بل أحبت الله حبا منزها لا تبغى به غير وجهه الكريم . وقد أدركت رابعة أن جوهر الحياة الصوفية هو انكار الذات وفناء المحب فى المحبوب فلا يبقى فى النفس شعور بذاتها ولا بالعالم المحيط بها .

ولقد ظهرت بعد ذلك نظريات فى المحبة الالهية بلغت ذروتها فى فلسفة أصحاب وحدة الوجود . والمؤلف يقسم نظريات الصوفية فى المحبة قسمين : النوع الخالص الذى لا دخل للفلسفة فيـــه والنوع الذى يتسم بسمة وحدة الوجود أو ما يقرب منها كالاتحاد أو الحلول . ويتكلم فى القسم الأول عن المحاسبى + ٢٤٣ هـ الذى أفرد رسالة عنوانها ((فى المحبة)) بين فيها أن المحبـــة الحقيقية هىمحبة الايمان وأنها ثمرة للمجاهدة والزهد فيما سوى الله . وانطبع كلامه بطابع ملامتى يبعد عن النفس الاطمئنان الى الأعمال مهما عظمت . ثم الجنيد + ٢٩٨ هـ الذى اعتبر الفناء عن الذات المتعينة عين المحبة التى يصبح الوجود الذاتى فيها أتم وأكمل عن طريق البقاء فى الله وبالله ، كما أن العبد فى تمام الحب يوفى الميثاق الذى قطعته النفس أمام الله فى عالم الذر . واذا انقطعت عن العبد مشاهدة الذات فى حال الصحو اتجه بحبه الى الآثار الجميلة فى عالم الخلق لأنها تجليات محبوبه. وأما أسلوب ذى النون المصرى + ٢٤٥ هـ فى المحبة الالهية فانه قوى تتدفق فيه العاطفة الدينية . وفى تصوفه وحدة شهود يجربها فى حال صحوه فيشهد الله فى المظاهر الجمالية والجلالية . والمحبة الالهية المتجددة على الزمن هى ــ عنده ــ جماع الأخـــلاق الشرعية . ويقرن ذو النون المحبة الالهية بالمعرفة الذوقية كما يقرنها الجنيد بالفناء وكما يقرنها المحاسبى بالايمان . ثم ينتقل المؤلف الى أبى يزيد البسطامى الذى عبر عن حبه فى أساليب رمزية مملـــوءة بالشطح والالغاز ، والذى كانت له فى أحـــوال محوه ــ وقد استولت على قلبه خمرالحب الالهى ــ أقوال عجيبة وجريئة فى مقام الاتحاد بين المحب والمحبوب ، أما فى حال صحوه فقد كان يدرك أن له كيانا ووجودا لا مفر له منه ، وأن الطريق السوى لمحبة الله هو الاقتداء برسوله والتزام الشرع فيمـــا قرره من وجود الله ومالوه .

ثم يبين لنا المؤلف فى حديثه عن سلطان العاشقين الالهيين عمر ابن الفارض + ٦٣٢ هـ أن من المبالغة أن نستخلص من أشعاره مذهبا فلسفيا متسقا ، ولا نملك الا أن نعده صوفيا ينزع فى حبه الالهى منزع أصحاب ((وحدة الشهود)) ، واذا كان فى أقـــواله ما يشعر بأنه من أصحاب وحدة الوجود فانه فى الواقع كان يتكلم بلسان الفناء لا الادعاء بأن الحق هو الخلق والخلق هو الحق كما يذهب ابن عربى . وابن الفارض يصف فى شعره لازما من لوازم الحب هو النشوة بالخمر الالهية كما يصف الجمال فى شتى صوره ويرمز لمحبوبه بما اشتهر من أسماء المعشوقات فى الغزل العربى القديم الى حد أن أخطأ بعض المستشرقين تفسير قصائده .

●

أما أظهر الاتجاهات التى اصطبغت فيها المحبة الالهية بصـــبغة فلسفية بعدت بها عن الأفكارالدينية عند أهل السلف فهى ــ فيما يرى المؤلف ــ الاتجاه الحلولى الذى يمثله الحلاج واتجاه أصحاب وحدة الوجود الذى يمثله ابن عربى .

فالحسين بن منصور الحلاج + ٣٠٩ هـ كان صـــاحب نظرية استولت على قلبه حتى اللحظات الأخيرة التى سبقت صلبه . وقد اعتبر الحلاج الانسان بوجه عام صورة الله منـــذ الأزل التى أعلن بواسطتها عن مكنون سره وجماله . وهذه الصورة فى مظهرها مؤلفة من طبيعتين ((الناسوت)) و ((اللاهوت)) امتزجتا مزجا تاما بحيث يمكن أن نقول بأن هذه تلك وتلك هذه . فلا عجب أن تثير أقوال الحلاج الجريئة حنق المسلمين ــ حتى الصـــوفية

أنفسهم ـ فيجمعوا على انكار دعاويه . والله يحب ويحب ـ فيما يرى الحلاج ـ ولو أنه ليس بجسم وصلته بمحبوبه صلة اضطرار لا اختيار وحب الانسان لله جبلة فى طبيعته تكشف عنها الحياة الصوفية وما فيها من رياضة وأحوال . وفى ضوء هذا يتضح معنى قول الحلاج « أنا الحق » اى أنا المظهر الخارجى الذى ظهر فيه الحق وعن طريقه عرف وبواسطته ظهر جماله وجلاله .

وابن عربى + ٦٣٨ هـ يذهب الى أن المحبوب على الحقيقة فى كل ما يحب انما هو الحق المتجلى فيما لا يتناهى من صور الجمال حسية كانت أم معنوية أم روحية . والحب ـ فى مذهبه ـ أصل العبادة وجوهرها ، فالمحبوب على الاطلاق هو عين المعبود على الاطلاق لأنه هو الظاهر فى صورة كل ما يحب ويعبد . وابن عربى يحذر من أن يقصر العابد معبوده على صورة بعينها فيقع فى الشرك . وهكذا يتخذ ابن عربى من الحب الالهى أساسا لدين عالمى يتخطى الحدود التى وضعتها الفرق فى الدين الواحد وتلك التى فرقت بين الاديان المختلفة . ويذهب الى أن أكمل صور الحق هى الصورة الانسانية ولهذا كان الانسان أحب المخلوقات الى الله وكان الله أكثر عناية به وحرصا عليه ، والذى يهدم النشاة الانسانية فانما يهدم أكمل الصور الالهية وكانه يتحدى الله نفسه . فالمحبة الالهية سبب الخلق الذى هو ظهور الحق فى أعيان الممكنات لا ايجاد الموجودات من عدم . ولكن الحق الذى ظهر فى أعيان الممكنات يحن دائما الى عودة تلك الصور اليه ، فدائرةالوجود ـ عند ابن عربى ـ محورها الحق ومحيطها ما لا يحصى عده من مجالى الوجود ، الكل يخرج من المركز والكل يعود اليه .

●

ثم يبرز المؤلف بعد ذلك صلة المحبة الالهية بالأخلاق الصوفية فيثبت أن جوهر المحبة ايثار المحبوب على كل ما عداه ذلك الايثار الذى تتركز فيه الأخلاق الصوفية كلها . وفى اعتقاد الصوفية : أن المحبة تورث الطاعة واقامة حدود الله رد على من يدعى أنها تؤدى الى الترخص فى الدين ورفع التكاليف الشرعية . والصوفى يتواضع من أجل محبة الله فلا يخالط قلبه عجب أو كبر أو رياء ولا يدعى لنفسه فضيلة ولا اخلاصا فى العبادة . ومن أجل محبة الله يحب الصوفى كل شىء فى الوجود لأنها ـ أى الموجودات ـ آثار المحبوب ومجاليه ومعبر الى حبه . وقد اعتبر الصوفية العبادة الحقة فرعا للمحبة الالهية ونتيجة لها كذلك .

ويشير المؤلف بعد ذلك الى صلة المحبة الالهية بالمعرفة مبينا كيف أن المحبة الالهية ـ لا التعقل النظرى ـ هى الطريق الوحيد لمعرفة الله ، تلك المعرفة التى يظهر فيها عنصرا « الذوق » و « النزوع » ، وأن الصوفية جعلوا معرفة الله وحبه وجهين لحقيقة واحدة . وهذه المعرفة الحاصلة فى تجربة الحب ليست راجعة الى الحس أو الى العقل وانما هى نور يقذفه الله فى قلب من أحب . ومن الطبيعى أن يستعمل الصوفى لغة الرمز وهو يحاول التعبير عما يشعر به فى الحب الالهى . وربما كان فى رمزيته أبلغ تأثيرا فى نفس سامعيه مما لو استعمل لغة التصريح . فالرمزية لها عمل السحر لا تمس العقل الا من حيث تثير فيه الخيال ولكنها تمس القلب مسا مباشرا ، كما أن موضوعات التجارب الروحية خارجة عن نطاق الموضوعات الحسية والعقلية التى تعبر عنها اللغة الوضعية ، وعلى ذلك كان من أشنع الأمور أن نفهم لغة الصوفى فى الحب بمدلولها المادى أو ان نؤولها وما يستلزم ذلك المدلول ... وقد يقال ان السبب فى التجاء الصوفية الى الرمز أنهم أرادوا الاحتفاظ باسرارهم ضنا بها على غير أهلها أو انهم اتخذوا الرمزية ستارا لعقائدهم التى لو صرحوا بها لاستبيحت دماؤهم ، أو غير ذلك . ولكن السبب الحقيقى ـ فيما يظهره المؤلف ـ هو أن تجاربهم الروحية أشبه بالتجارب الفنية «الرمز» هو التعبير الوحيد عنها .

●

وثمت جانب آخر من جوانب الثورة الروحية يلقانا به المؤلف ـ ذلك هو ثورة التصوف فى مجال المعرفة : فيذكر أنه اذا كان هناك من يحجر رحمة الله الواسعة اذ يتخذ من الحس وحده مرجعا لعلمه ولا يؤمن بفلسفة ما بعد الطبيعة والأخلاق وفلسفة الأديان ، واذا كان هناك من يزعم أن فى طاقة العقل ومقولاته ان يدرك أمور الحس والعقل والروح ، فان استقصاء التجارب الصوفية الكشفية يوقفنا على أن منها ما لا يمكن وصفه بانه حسى أو عقلى بل هو وجدان وشهود له من الخصائص الفريدة ما يميزه عن « المعرفة العلمية » . حقا ان غاية ما يصبو اليه العقل ـ البحت ـ فى مسائل الالوهية هو أن يقرروجود مبدا ميتافيزيقى مطلق علة الوجود منزه عن صفات المحدثات ، ولكن ليس هذا المبدا مدبرا للكون له صفات ايجابية يحبه الانسان أو يناجيه ، بينما فى اشراق الصوفى ـ وحده ـ وفى اتصاله يحظى بمعرفة محبوبه معرفة مباشرة قلبية تتحد فيها الذات بالموضوع المدرك، على حين أن العلم حكم ينطق به العقل عن نسبة بين مدركين أو مجموعة مدركات سلبا أو ايجابيا . والمعرفة الذوقية فى نظر الغزالى علوم الهامية تلقى فى القلب القاء دون اختيار أو تعمل ولا فرق بينها وبين الوحى غير أن صاحبها لا يدرى كيف القيت ولا من القاها .

ومن جوانب الثورة الروحية للتصوف ثورته فى مجال الذكر . فالذكر وقد ورد فى القرآن الكريم باعتباره نوعا من العبادة لا يتضمن اى مغزى صوفى محدد ، نظر اليه الصوفية نظرة أخرى تحدد وظيفته وفصلوا أنواعه وقواعده واعتبروه اسما جامعا لأعمال القلوب كلها . والذكر ـ فى نظر الصوفية ـ أعلى منزلة من الصلاة المفروضة اذ هو مناجاة قلبية وحديث مع الحق وشهود له فى عين القلب واستيلاء المحبوب على قلب المحب واستغراق المحب فى المحبوب ـ بل ان الذكر ـ وهو العامل الروحى المنبعث من أعماق القلب ـ خير الأفعال الانسانية وأزكاها عند الله ، وهو يفضل كثيرا من الأعمال المفروضة شرعا كأداء الصدقة والجهاد فى سبيل الله ، لا بمعنى أن الذكر يستعاض به عن هذه الفرائض بل بمعنى أنه أفضل منها فى ميزان القيم الدينية .

وليس الذكر الصوفى عملا سلبيا ولا عملا آليا يردد فيه اللسان اسما من أسماء الله وانما هو عمل ايجابى تتجه فيه حيوية الذاكر نحو الاتصال بالمذكور بحيث يستغرق فيه كلية . والمؤلف يبرز لنا علاقة الذكر باحوال الجذب والاشراق عند الصوفية فيبين أن الذكور حضور تام مع الله وعدم اشتغال بما سواه بحيث يغيب الذاكر فى المذكور وهنا يحصل الاشراق الذى هو حال تجل عن الوصف تصحبها لذة هى أعظم ما قدر للانسان ان

يحظى به . أما ما فهمه المتأخرون من أصحاب الطرق الصوفية من الذكر فى الحلقات وما يصحبه من حركات الرقص التوقيعى على الأنغام فهو ليس الا ضربا من الدجل والشعوذة يؤدى الى حال أدنى الى الصرع منها الى الفناء الصوفى ، وهو مظهر انحلال فى أوساط أدعياء التصوف يتبرأ منه الصوفية المخلصون .

وقد استند الصوفية فى اعتبار الذكر أمرا مشتركا بين العبد وربه الى الحديث الشريف الذى يروى عن الله : « أنا عند حسن ظن عبدى بى وأنا معه حين يذكرنى . ان ذكرنى فى نفسه ذكرته فى نفسى . وان ذكرنى فى ملأ ذكرته فى ملأ خير منه وان تقرب الى شبرا تقربت اليه ذراعا وان تقرب الى ذراعا تقربت اليه باعا . وان أتانى يمشى أتيته هرولة » .

●

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى الكلام عن حياة الصوفية فى ظل المرشدين وأصحاب الفرق ، فيذكر أن الصحبة الصوفية شىء أعم من مجرد التلمذة أو الاتباع ، وانما هى توجيه حى مشع عن طريق الايحاء والايمان أكثر منها عن طريق التعليم والوعظ ، ويذكر أن للصوفية آدابا تحدد العلاقة بين الشيخ والمريد قد تختلف فى تفصيلاتها باختلاف المشايخ والطرق ولكنها تتفق فى مسائل جوهرية . ويعرض المؤلف لاختلافات أصحاب الطرق فى المسائل التى تتعلق بتفصيل التكاليف العملية والمسائل النظرية والحياة الاشراقية ومظاهرها من أحوال ومقامات فيبين ان هذه الاختلافات لا ترتفع بأصحابها الى مرتبة « الفرق » على النحو الذى نفهمه من علم الكلام أو الفقه حيث يتصل الخلاف بمسائل العقيدة وبتمثل الدين فى مجموعه . فالخلاف بين فرق الصوفية خلاف فى ماهية الحياة الصوفية ومقوماتها وأساليبها ومظاهرها. ويعقب المؤلف على ذلك بذكر أهم الفرق الصوفية مستندا الى التصنيف الذى انفرد به «الهجويرى» فى كتابه «كشف المحجوب». ثم نجد بعد ذلك ذكرا لأهم المسائل التى وقع فيها الخلاف بين الطرق الصوفية كاختلافهم فى معنى الفقر والغنى وكاختلافهم فى الرضا وهل هو حال أم مقام ــ وهنا يبدى المؤلف ملاحظة على جانب كبير من الأهمية اذ يقول : قد يكون من المبالغة اعتبار هذه الأمور مواهب ربانية صرفة فنذهب بقيمة « المجاهدات جملة » أو أن نعتبرها كسبية فنسد الطريق على العناية الالهية . وأفضل الآراء هو ما ذهب اليه القشيرى من أنها كسبية فى بداية أمرها وهبية فى نهايتها . كما يذكر أن العبد متى حصل فى مقام الرضا استوت عنده الأحداث خيرها وشرها ــ وكاختلافهم فى أسلوب الملامة ومظاهرها وهنا نقف على تعاليم مدرسة الملامتية التى انتشرت فى خراسان وتميزت عن تعاليم متصوفة مصر والشام. وكاختلافهم فى السكر والصحو وهنا يذكر أن تفضيل الجنيد للصحو على السكر هو المذهب الذى أخذ به كبار الصوفية من بعده أما ضعاف النفوس من المتأخرين الذين اعتبروا الجذب والغيبة والظهور بشتى ألوان الهوس والرعونة من علامات أولياء الله فليسوا الا أفاقين دخلاء على التصوف .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن المجاهدة والاشراق فيثبت رأى الصوفية فى المشاهدة التى هى ثمرة المجاهدة وفى هذا الفصل يؤكد المؤلف أن : بناء التصوف برمته يقوم على أساس الفناء الصوفى أو وحدة الشهود . وليست مسائل التصوف الكبرى سوى فروع لهذه المسألة التى اختلفت عنها تعبيرات الصوفية لتفاوتهم فى درجات الشهود . ولم تزد اصطلاحات الصوفية على أن تخلع على ذلك المعنى اللطيف ثوبا كثيفا من المادية هو أبعد ما يكون عنه .

ويختتم المؤلف فصول كتابه الممتع بفصل يخص فيه بالبحث فكرة الولاية فى التصوف الاسلامى وما ارتبط بهذه الفكرة من دعاوى متباينة ومن تطور عجيب على أيدى المفسرين من أهل السنة والشيعة والصوفية . والولاية التى هى مرتبة روحانية يصل اليها المسلم ، والتى هى حصول فى مقام القرب بفضل ورعه وفنائه فى محبة الله ، لا تقرن فى الاسلام السنى بمعنى من معانى الألوهية أو الفيض والحلول . والولى ــ بفضل ما يبلغه من الصفاء الروحى ــ تصبح له القدرة على ادراك الغيب والكشف عن حقائق الأشياء . أما الاتيان بالكرامات فمن الامور التى لا يدعيها الصوفية لأنفسهم عادة وانما يضفيها العامة عليهم تمجيدا لهم . وقد توسع الصوفية ــ فيما بعد ــ فى معنى تصرف الأولياء فى الكون بالهمة وبالقول وباستعمال الحروف والأسماء ، الأمر الذى يظهر معه صلة هذا كله ببعض الآراء المزدكية التى تسربت من خراسان الى أوساط الصوفية على يدى أمثال الترمذى والحلاج ، وربما كانت تعاليم الأفلاطونية الحديثة التى نقلها ذو النون المصرى لها أثر فى ذلك أيضا . والمؤلف حريص على أن يذكر أن أفكار الاعتقاد فى الولى ووساطته وقوته سابقة على التصوف من الناحية التاريخية اذ كانت منتشرة فى البلاد التى فتحها المسلمون ، فلما ظهرت حركة التصوف شكلت فكرة الولاية هذه جزءا من التراث الروحى لهذه البلاد .

●

ويذكر المؤلف رأى الصوفية فى المفاضلة بين الأنبياء والأولياء والملائكة ، كما يثبت بعد ذلك رأى ابن عربى الذى اعتبر أخص صفات الولاية « المعرفة » أو العلم الباطن ، والذى جعل على رأس الولاية « الروح المحمدى » الذى هو منبع العلم الباطن لجميع الانبياء والأولياء . وينهى المؤلف هذا الفصل ببيان فكرة « خاتم الأنبياء » عند ابن عربى خاصة . فلقد أخذ ابن عربى عن الترمذى الحكيم + ٣٢٠ هـ (١) فكرته الأساسية فى أن للولاية ختما كالنبوة وأضفى عليها تفصيلات كثيرة مستمدة من نظريته فى الكلمة « اللاغوس » وفى طبيعة الوجود وطبيعة الولاية ، وابن عربى يعتبر ما يسميه « بالحقيقة المحمدية » أو « الروح المحمدى » أصل الحياة الروحية فى الوجود والمنبع الذى يستمد منه الأنبياء والاولياء علومهم . وخاتم الأولياء ــ دون غيره من مجالى الحقيقة المحمدية ــ هو المظهر الكامل لها ، وفيه يظهر الارث المحمدى ظهورا تاما . وابن عربى يقارن بين الروح

---

(١) الحكيم الترمذى ــ هذا ــ غير الترمذى الفقيه المحدث، وهو مقنن مذهب خاتم الأنبياء ــ فى مدرسة الحلاج ــ هذا المذهب الذى فلسفه ابن عربى حقا . ويظهر ذلك واضحا فى مخطوط الترمذى ــ الذى لم ينشر بعد ــ وهو ختم الولاية . (مكتبة ولى الدين رقم ٧٧٠ استانبول) . وقد ألف ابن عربى على ضوء هذا المخطوط كتابا آخر (لا يزال مخطوطا أيضا) هو : الجواب المستقيم عما سئل عنه الترمذى الحكيم .

المحمدى وروح خاتم الأولياء فيرى أن لكل منهما وجودا سابقا على وجوده الزمنى . والمقصود هنا هو روح الأنبياء لا شخصه عندما يقول ابن عربى أنه المد لسائر الأولياء والأنبياء والرسل بعلمهم الباطن .

●

على أن هناك ما أود قوله ــ فيما جاء متفرقا فى ثنايا هــذا الكتاب القيم ــ وهو وان كان يبدو فى نظر القارئ بمثابة تعليق أحيانا أو وجهة نظر مغايرة أحيانا أخرى ، فانه ليس فى تقديرى سوى خطرات أسجلها فى حياء ، مدفوعا بحرص بالغ على أن يأتى هذا الجهد المثمر مكتملا لا تشوبه شائبة ، وما أحسبه فى نهاية الأمر غير ذلك .

يقول المؤلف : ((المسألة ليست مسألة صدق وكذب أو صواب وخطأ بل هى مسألة عمق أو ضحالة فى درجة الروحانية التى تظهر فى فهم الاسلام وتعاليمه)) ص ٥ ، ثم يقــول بعد ذلك : ((أما الدليل القاطع على صدق نزعتهم فهو .. كذا .. وكذا)) ص ١١ وكان الأجدر به تمشيا مع نظرته الأساسية الى طبيعة الأذواق والمواجيد الصوفية أن يقول مثلا : ودواعى قبولنا لنزعاتهم ، أو : ومظاهر هذا العمق فى فهم تعاليم الاسلام عندهم هى كذا وكذا الى غير ذلك .

والمؤلف ، وهو يشرح تعريف الجنيد للتصوف بانه : ((ذكر مع اجتماع ووجد مع سماع وعمل مع اتباع)) يقول : أى ان أهم أركان التصوف ثلاثة : ذكر الله مع اجتماع الهمة عليه ، أو ذكر الله فى جماعة فى حلقات الذكر ، ولكن المعنى الاول أفضل . والثانى الحصول فى حالة الوجد . والثالث الاتباع الدقيق لتعاليم الشرع . فما وجه التفضيل بين شقى الركن الاول من أركان التعريف هنا ؟ هل هو ظاهر منطوق النص أم تمشيا مع مذهب الجنيد العام فى التصوف ؟ الحق أن المسألة كانت فى حاجة الى بيان المؤلف بيانا يقتنع معه القارئ بوجهة النظر المثبتة .

وثمت قضية هامة أثارها مؤلف الكتاب فى حديثه عن المحبــة الالهية عند الحسين بن منصور الحلاج ، ص ٢٣٢ : ٢٣٥ اذ اعتبر الأصل الذى صدرت عنه المحبة الالهية عند الحلاج هو : النظر الى الطبيعة الانسانية بوجه عام باعتبارها صورة الله أخرجها من نفسه منذ الأزل وأن هذه الصورة فى مظهرها الخارجى مؤلفة من طبيعتين الناسوت واللاهوت وقد مزجت الطبيعتان مزجا تاما بحيث نقول ان هذه تلك وتلك هذه وأورد المؤلف من أقوال الحلاج بعض الشواهد ، على اعتبار أن هذه الفكرة تمثل محور تصوفه . والحقيقة أن النظرة التكاملية ــ التى تعــودناها من أستاذنا ــ تقتضينا أن نقرر بالنسبة للحلاج أنه كان يدرك تماما فى لحظات صحوه تميزه التام عن الخالق . وما أكثر النصوص التى أوردها الحلاج فى ((الطواسين)) والتى وردت متفرقة فى كتاب ((أخبار الحــلاج)) ــ تلك التى من شــأنها أن تضــعه وضعا آخر بالنســبة لهذه القضيــة . فلقد روى أحمــد بن أبى الفتح بن عاصم البيضاوى أن الحلاج كان يقول : ((ان الله ذات واحد قائم بنفسه منفرد عن غيره بقدمه متوحد عمن ســواه بربوبيته لا يمازجــه شىء ولا يخــالطه غير ولا يحويه مــكان ولا يدركه زمان)) .. ثم يقول : ((ان الفكرة فى ذاته والخطرة فى صفاته والنطق فى اثباته من الذنب العظيم والتكبر الكبير)) .

ولعمرى تلك نظرة ميتافيزيقية أصيلة الى مشكلة الألوهية لا نجد لها نظيرا الا عند الفيلسوف الالمانى ((كانط)) وان كنا نجــد ارهاصات لها من قبل عند ((أبى نصر الفارابى)) .. كما نجد عند الحلاج ما ينفى كل شائبه عن معنى التوحيد حيث يقــول مثلا ، عن الله سبحانه وتعــالى : ((.. انه تعالى لا يظله فوق ولا يقله تحت ولا يقابله حد ولا يزاحمه عند ولا يأخذه خلف ولا يحده أمام ولا يظهره قبل ولا يفيته بعد ، ولا يجمعه كل ولا يوجده كان ولا يفقده ليس .. وصفه لاصفة له وفعله لاعلة له وكونه لا أمد له . تنزه عن أحوال خلقه ، ليس له مــن خلقه مزاج ولا فى فعله علاج باينهم بقدمه كما باينوه بحدوثهم . ما تصور فى الأوهام فهو بخلافه . كيف يحل به ما فيه بــدأ أو يعود اليه ماهو انشأه . لاتماثله العيون ولا تقابله الظنون .. هو الأول والآخر والظاهر والباطن القريب البعيد ، ليس كمثله شىء)) . وفى رواية أخرى عند احمد بن فاتك أنه قال : ((من ظن ان الالهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالالهية فقــد كفر فان الله تعالى تفرد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم فلا يشبههم بوجه من الوجوه ولا يشبهونه بشىء من الأشــياء وكيف يتصور الشبه بين القديم والمحدث . ومن زعم أن البارئ فى مكان أو على مكان أو مفصل بمكان أو يتصور على الضــمير أو يتخايل فى الأوهام أو يدخل تحت الصفة والنعت فقــد أشرك)) .

●

وهناك نص لو وقفنا عنده لأمكننا أن نتبين جوانب ثلاثة فى مسألة الصلة بين العبد وربه ، حيث يقول : ((من لاحظ الأزلية والأبدية وغمض عينيه عما بينهما فقد أثبت التوحيد . ومــن غمض عينيه عن الأزلية والأبدية ولاحظ ما بينهما فقد أتى بالعبادة ومن أعرض عن البين والطرفين فقد تمسك بعروة الحقيقة)) . فاذا كان الحلاج قد وصل فى معراجه الروحى الى مقام التجلى ــ أى تجلى الذات الالهية فى قلبه ــ الأمر الذى دفعه الى أن يقول : ((ما رأيت شيئا الا ورأيت الله فيه)) والى أن يقــول مخاطبا ربه : ((رد على نفسى لئلا يفتتن بى عبادك . ياهــو أنا وأنا هو . لا فرق بين انيتى وهويتك الا الحــدث والقدم)) الى غير ذلك ، فان هذه الأقوال وأمثالها انما صدرت عن الحلاج ((بلسان العشق والمحبة لا بلسان العلم والتحقيق)) كما يــرى ابن عربى .

على أن الحلاج ظل مترددا فى اثبات صلته بالله ، روى ابراهيم ابن فاتك أن الحلاج كان يقول : ((يا من لازمنى فى خلدى قربا وباعدنى بعد القدم من الحدث غيبا . تتجلى على حتى ظننتــك الكل ، وتسلب عنى حتى أشهد بنفيك . فلا بعــدك يبقى ولا قربك ينفع ولا حربك يفنى ولا سلمك يؤمن)) . بل لقد بلغت حدة سيطرة التجربة الصوفية عليه حدا جعله يقول : ((أيهــا الناس أغيثونى عن الله ، (ثلاث مرات) فانه اختــطفنى منى وليس يردنى على ، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة وأخاف الهجران فاكون غائبا محروما ، والويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجــر بعد الوصل .. ..)) فيوسعنا ، من خلال احساسنا بمدى عمق التجربة النفسية عند الحلاج ، أن ندرك كيف أنه أحس بالتمايز بينه وبين الحق وكيف أنه كان يتحرق شوقا الى معرفة الذات

الالهية في صفاتها وأفعالها وكيف أنه تجاوز ذلك التصور الديني البسيط لعلاقة العبد بربه ، تلك العلاقة التي يتحدد قطباها بالخوف من العذاب والطمع في الثواب . استمع اليه وهو يناجي ربه :

أريدك لا أريدك للثواب
ولكني أريدك للعقاب
وكل مآربي قد نلت منها
سوى ملذوذ وجدي بالعذاب

وهذه الأبيات – بالنسبة للمذهب الصوفي العام عند الحلاج – لا تفسح المجال بطبيعة الحال لأي من التفسيرات السيكلوجية التي قد تبغى ردها الى نزعات مرضية غير سوية ، بل ان الحلاج في الحقيقة قد تعمق تجربته الوجودية مع الذات فاستوت عنده جهات الصفات المتقابلة من الايتاء والنزع والضرر والنفع والاعزاز والاذلال حتى الحب والقلى والوصل والقطع والقرب والبعد بل انه فضلا عن ذلك قد انتهى به الحال الى الغيبة عن ذاته والبقاء بذات الحق . وهو في كل ما عاناه مدفوع بمطلب فلسفي روحي أصيل ، تتوحد فيه النظرة الميتافيزيقية والأخلاقية ، قوامه التماس الضمير الباطن والأصل الجوهري من وراء الفعل الظاهر والعرضي .

●

والمؤلف فيما يذهب اليه – ص ٢٤٠ – من أن ابن عربي يتخذ من الحب أساسا لدين عالمي عام يتخطى الحدود التي وضعتها الفرق في الدين الواحد ، وتلك التي فرقت بين الأديان المختلفة وباعدت بينها ، كان يجدر به – وقد فصل القول في هذه الظاهرة الصوفية الهامة : ظاهرة وحدة الأديان عند ابن عربي – أن يستوفي جوانبها بالبحث عند صوفي سبقه هو الحلاج وآخر عاصره هو ابن الفارض .

فالحلاج – ولعله أول القائلين بوحدة الاديان من صوفية المسلمين – يذهب الى أن الأديان كلها لله عز وجل شغل بكل دين طائفة لا اختيارا منهم بل اختيارا عليهم . فمن لام أحدا ببطلان ما هو عليه فقد حكم أنه اختار ذلك لنفسه . وهذا مذهب القدرية والقدرية مجوس هذه الأمة . وفي رأيه أن اليهودية والنصرانية والاسلام وغير ذلك من الاديان هي ألقاب مختلفة وأسماء متغايرة والمقصود منها لا يتغير ولا يختلف (١) .

أما ابن الفارض فانه أقام التوحيد على أسس ثلاثة : أولها أن الاديان مختلفة في ظاهرها متفقة في جوهرها لأنها جميعا تدعو الى عبادة اله واحد . وثانيها أن ارادة الانسان ليست حرة في اختيار ما يصدر عنها من أفعال وأن مشيئة الله وحكمته هما اللتان تقدران على هذا الانسان أو ذاك أن يكون من المؤمنين أو الكافرين . وثالثها : أن توحيد الذات الالهية على الوجه الذي يجعل منها مصدرا للهدى والخير ليس توحيدا بالمعنى الصحيح ، اذ من شأنه أن يجعل الى جانب الذات الالهية الأحدية

(١) انظر الأبيات التي وردت للحلاج ص ٧٠ من كتاب : أخبار الحلاج .

ذاتا أخرى تصدر عنها صور الضلال والشر . وهذا شرك (٢) . الأمر الذي فصله من قبل الاستاذ الدكتور محمد مصطفى حلمي في كتابه « ابن الفارض والحب الالهي » ص ٢٩٦ – ٢٩٩ .

وليست هذه الا أمثلة تساق ، لا على سبيل الحصر ، وانما لتفصح عن جذور فكرة وحدة الأديان التي قامت على أساس اعتبار الحب جوهرا للدين في البداية وعلى غير ذلك من الأسس السيكولوجية والميتافيزيقية بعد ذلك ، الأمر الذي نجده ناضجا غاية ما يكون النضج في تصوف جلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي وفريد الدين العطار وعبد الكريم الجيلي وان كان لا يخرج في جوهره عما ذهب اليه الحلاج وابن الفارض .

وبرغم أن الاستاذ المؤلف قد تعرض للمشكلة الخلقية في التصوف الاسلامي تحت عنوان : « الطريقة ومجاهدة النفس » ص ١٤٥ – ١٥٠ و « الأساس النظري للمجاهدة » ص ١٥٠ – ١٥١ فان القارىء لا يزال يحس بكثير من علامات الاستفهام تلاحقه بل وتفرض نفسها عليه : فما هو مصدر الالزام الأخلاقي وطبيعته ؟ وما هو مفهوم الحرية الأخلاقية على الأصالة ؟ وماهو الطابع الغالب على الأخلاق الصوفية ؟ وما صلة الضمير الديني بالضمير الأخلاقي في الحياة الروحية الاسلامية ؟ ثم ما هو وضع الأخلاق الصوفية بين الفلسفات الخلقية في التراث الاسلامي وغير الاسلامي ؟ الحق أننا في حاجة ماسة هنا الى أن يزودنا المؤلف بتصور مرض للمسالة الاخلاقية بحيث توضع في وضعها الحقيقي بين مسائل المعرفة والميتافيزيقا فلا تقتصر على أن تبدو مجموعة من قواعد السلوك الفاضل أو طرائق الخلوة والمجاهدة بل تتجاوز ذلك لكي ترقى الى ابراز الأصول الجوهرية فلسفية كانت أم روحية أم هي مزاج من كليهما .

على أنه – وان كان هذا الكتاب يعد – دون ماريب – اضافة مشكورة حفلت بها مكتبتنا العربية من أستاذ جامع محقق – فاننا مازلنا مع ذلك بحاجة ملحة الى مقارنة نتائج الفلسفة الصوفية الاسلامية بنظريات الفلاسفة قدماء ومحدثين ، الأمر الذي يستلزمه اعادة تقييم هذا التراث الروحي العريق ، خاصة في وقت ترتفع فيه – من كل حدب وصوب – أصوات منكرة جهولة بعضها منكر وبعضها جاحد وبعضها مغرض لا يقوى على الجهر بخصومة نزيهة . وأولى بهؤلاء جميعا – وأولى بمن تطربه أصوات طبله وزمره – أن يتدبروا قول الامام الغزالي – رحمه الله – : « أن رد المذهب قبل فهمه والوقوف على كنهه رمى في عماية » .

●

ولست أملك في النهاية غير أن أحيي – بدافع من الحب والاجلال – جهدا مخلصا أتاح لنا صاحبه أن نتمثل معه كفاح الصوفية المسلمين في سبيل البحث عن الحقيقة والوصول الى حياة أفضل رائدها الوعي وجوهرها الحب والايمان . حقا جاء الكتاب صورة مشرقة ونموذجا طيبا للتأليف الموفق ، وما أحوجنا من استاذنا الى مزيد من الكتابة في هذا التراث الروحي الضخم – في القريب العاجل باذن الله – لكي يزدهر في فكرنا وضميرنا ووجداننا كل ما هو حق وخير وجميل .

(٢) الأبيات من ٧٣٣ الى ٧٤٦ من تائية ابن الفارض .



لحن العوام

تأليف أبي بكر الزبيدي
تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب
القاهرة ١٩٦٤

نقد الدكتور عبد العزيز مطر

هذا الكتاب ـ مع صغر حجمه ـ من أهم مؤلفات اللغوى الاندلسى : أبى بكر محمد بن الحسن الزبيدى (ت ٣٧٩ هـ ـ ٩٨٩ م) صاحب كتاب « طبقات النحويين واللغويين » و « مختصر كتاب العين للخليل » و « الاستدراك على أبنية سيبويه » وغيرها . وهو أول كتاب ألف فى لحن عامة الاندلس ، وكان مصدرا أصيلا لمن كتبوا فى موضوعه ، فى الاندلس ، وصقلية ، والمغرب ، ولكنه بالنسبة الى الكتب المؤلفة فى لحن عامة المشرق مسبوق بنحو عشرين كتابا لأئمة اللغة ، كالكسائى ، والفراء ، وأبى عبيدة ، والاصمعى ، وأبى عبيد القاسم بن سلام ، وابن السكيت ، وأبى عثمان المازنى ، وأبى حاتم السجستانى ، وابن قتيبة ، وثعلب ، وغيرهم .

ويراد باللحن : الخطأ فى اللغة العربية الفصحى : أصواتها ، أو نحوها ، أو صرفها ، أو معانى مفرداتها . وتركيب « لحن العامة » يصدق على ما يشيع من خطأ فى لهجات الخطاب عند عامة الشعب ، ثم ينبه اليه اللغويون لئلا يقع فيه الخاصة من الكتاب والشعراء والخطباء ، كما يصدق على ما يتسرب من أخطاء العامة الى لغة الخاصة فيجمعه اللغويون وينبهون اليه لتنقية اللغة الفصحى من شوائبه . أما تركيب « لحن الخاصة » فهو فى اختلافه عن « لحن العامة » متأثر بالبيئة ، والعصر ، والمستوى الثقافى ، ففى القرون الاسلامية الاولى كان من الممكن التمييز بينهما بسهولة ، أما فى القرون المتأخرة ـ ابتداء من القرن الرابع ـ فقد أصبحنا نرى فيما روى من أخطاء الكتاب والشعراء قدرا كبيرا مما كان ينسب الى العامة ، وعلى حد تعبير اللغوى الصقلى « ابن مكى » (ت ٥٠١ هـ) فى كتابه القيم « تثقيف اللسان » : « تساوى الناس فى الخطأ واللحن الا قليلا . وانما يتميز أولئك القليل ـ على ما بهم من تقصير ـ عند المباحثة ، والمكاتبة ، وقراءة الكتب ومواضع التحقيق . فأما عند المخاطبة والمحاورة فلا يستطيعون مخالفة ما تداوله الجمهور واستعمله الجم الغفير » .

والاخطاء التى يصححها « الزبيدى » فى هذا الكتاب مزيج من اللونين السابقين ، فهو يورد الخطأ بقوله : ويقولون : .. ثم يذكر صوابه ، ويحتج له . ثم اذا كان الخطأ فيه مشتركا بين العامة والخاصة يعقب بقوله : « وقد لحن فى هذا رجل من جلة الخطباء » ، و « قد غلط فى هذا بعض جلة الادباء » ..

ويمكن تقسيم كتاب الزبيدى قسمين : القسم الاول : « ما أفسدته العامة » . ويشمل ما غيرت العامة فى أصواته فأبدلت فيه حركة بحركة ، أو صوتا ساكنا بآخر ، أو سكنت متحركا ، أو حركت ساكنا ، وما غيرت فى صيغته المقيسة أو المسموعة عن العرب الفصحاء ، كالتغير الذى طرأ على صيغ المشتقات ، والتصغير ، والجموع .

أما القسم الثانى فهو : « ما وضعوه فى غير موضعه » وهو ـ كما تبينا ـ خاص بالخطأ فى دلالة الالفاظ بالنسبة للدلالة الواردة عن العرب الفصحاء . وذلك يشمل ثلاثة أنواع :

١ ـ العام الذى خصص ، كتخصيص « اللحاف » بالغطاء

الذى يكون على السرير خاصة . وهو فى اللغة أعم ، اذ يشمل كل ما التحف به .

٢ ـ الخاص الذى عمم ، كاطلاقهم لفظ « الاستحمام » على حالتى الاغتسال بالماء البارد أو الحار . وهو فى اللغة خاص بما كان بالماء الحار .

٣ ـ ما تغير مجال استعماله كقولهم للكمثرى : الاجاص . والاجاص ـ فى اللغة ـ ضرب من المشمش .

والزبيدى لا يقتصر على ذكر الخطأ العامى وصوابه ، بل يتوسع فى عرض المادة ، فيشرح ويستشهد بشاهد أو أكثر على صحة الرأى الذى يراه . وكثيرا ما يذكر السند عند استشهاده بالحديث . ويهتم بالمقارنة بين أخطاء عامة الاندلس وأخطاء عامة المشرق التى رآها فى الكتب المؤلفة لهذا الغرض . كما يهتم بذكر اللهجات ، وأصول الكلمات المعربة ، مع وضوح شخصيته ، وسعة روايته .

أما محقق هذه الطبعة من الكتاب فهو الدكتور رمضان عبد التواب ، وهو متخرج فى كلية دار العلوم ، منذ سنوات ، ثم سافر الى ألمانيا عام ١٩٥٨ حيث حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٢ بدراسته فى « الفريب المصنف » لأبى عبيد القاسم بن سلام . وعين بعد عودته مدرسا بكلية الآداب بجامعة عين شمس .

وليس من شك فى أن الدكتور عبد التواب قد بذل جهدا ، وهو يحاول تحقيق هذا الكتاب ، ولهذا أبدأ بشكره على هذا المجهود ، وان كانت الفاية التى أجهد نفسه من أجلها لم تتحقق بعد . فلا يزال فى الكتاب تحريف كثير ، وتصحيف أكثر .. تحريف لم يقتصر على كلام الزبيدى نفسه ، بل شمل أحاديث الرسول عليه السلام ، ووقع فى الامثال السائرة المشهورة ، وفى أسماء الاعلام . بل وأكثر من ذلك كتب المحقق الشعر على أنه نثر ، بل نثر غير مفهوم ! وبقيت نصوص كثيرة باخطائها التى كانت فى المخطوطة ، نسخها الدكتور كما تراءت له ، ثم علق عليها بقوله : « كذا فى الاصل » .

وقد منح نفسه حرية مطلقة فى أن يغير فى النص ليستقيم الكلام فى تقديره . ويحذف من النص بعض ما لم يتبين وجهه .

كل هذا ـ وسالم بتفاصيله ـ دعانى الى أن أكرر هنا ما قاله الزميل المحقق عبد الستار فراج ، فى عدد يوليو ١٩٦٤ من « المجلة » : « ان الكتب التى تتعرض للفة ، وينتشر فيها الخطأ ، ضررها أكثر من نفعها ، وعدم نشرها أولى من تشويه الصفحات بها » .

ومع أن المحقق أورد فى نهاية الكتاب ثلاثا وتسعين غلطة ، استدركها هو وأستاذه الالمانى « شبيتالر » فان فى الكتاب ـ غير ذلك ـ أخطاء كثيرة وكبيرة . وقد استبعدت مما أذكره هنا ما يحتمل وجهين فى قراءته ، وما أرجح أنه مطبعى يسهل ادراكه . وسأقتصر على سبعين ملحوظة ، اقدمها خدمة لتراث العربية ، الذى يعانى محنة فى النشر لم يسبق لها مثيل .

والكتاب بعد هذا صفير ـ كما قلت ـ يقع فى ٣٢ ورقة مصورة (٦٣ صفحة) !!

وهذه هى الملاحظات التى بنيت عليها حكمى على هذا التحقيق (!) :

١ ـ ص ٤ جاء هذا النص فى بيان مزايا اللغة العربية : « واختارها من بين اللغات لأنبيائه ، وصفوة أوليائه ، عند حلولهم دار المقامة ، ومحل الكرامة ، فيها وآتاها من بها جل وتعالى يستمعون » .

وقد علق المحقق على « من بها » بقوله : « فى الاصل : من بهم . ولا يزال فى العبارة بعض الاضطراب ! »

وصواب عبارة المؤلف التى وقف عندها المحقق ، وغير فيها ، ثم اعترف بانه لا يزال فيها بعض الاضطراب : « فبها واياها من ربهم ـ جل وتعالى ـ يستمعون » أى أنها اللغة التى يكلم الله بها أنبياءه يوم القيامة ، وهم يسمعونها ويفهمونها . ولو تأمل لما فاته أن « من بهم ـ جل وتعالى » هى « من ربهم » وليست من بها !!

٢ ـ ص ٥ « الى أن وضع أبو حاتم كتابا اعتزم به » علق المحقق بقوله : « فى الاصل : اعتزى » . وكان المنهج يقتضيه الا يغير الكلمة الا اذا تأكد لديه فساد المعنى .

وصواب كلمة المؤلف : « اغتزى » (بالغين) أى قصد وأراد ، من الفزو وهو القصد (راجع المعجمات) ولم يفهم المحقق هذا الوجه فحرف وصحف « اغتزى » الى « اعتزم » !

٣ ـ ص ٨ « وانما نذكر منه ما يتوقع الفلط من الخاصة فيه ، نحو ما رأيت لبعض الكتاب الذين أدركوا بانتحالهم علم الكتابة أشرف الخطط العلية ، فى كتاب كتبه الى بعض وكلائه أن « ابن المقفع » جنح الى كذا » .

وقد علق المحقق بقوله : هو عبد الله بن المقفع . وعلق على « جنح » بقوله : « هكذا فى الاصل دون ضبط ، ولعل الخطأ من هذا الكاتب الذى يتحدث عنه الزبيدى كان فى ضبط صيغة الفعل جنح بضم النون أو ما أشبه ذلك » !

وكل هذا غلط ، فالمحقق ظن الكاتب يذكر « ابن المقفع » الاديب المشهور . وهذا لم يحدث ولم يرده المؤلف . والصحيح أن العبارة التى أخطأ فيها الكاتب هى « ابن المقفع » بتقديم الفاء . وبيان هذا الخطأ أن أصلها « ابن المفقأ » وهى ذم ، من قولهم : تفقأ الرجل شحما . وخطأ الكاتب انما هو فى قلبه الهمزة عينا . والغريب أن هذا اللفظ ، وغلط بعض الكتاب فيه ، قد ورد بعد ذلك فى كتاب الزبيدى نفسه (ص ١٥٩ من الكتاب المحقق) ولأن الدكتور المحقق لم يهتد الى موضع الخطأ فى « ابن المفقع » علق فى ص ١٥٩ تعليقا غريبا ، فالزبيدى يقول : « ويقولون هو مفقوع العين . قال محمد : والصواب هو مفقوء العين . وقد تفقأت عينه ، وقد تفقأ الرجل شحما . وقد ذكرنا فى صدر كتابنا غلط كاتب من جلة الكتاب فى هذا » والمؤلف يشير بهذا الى قول الكاتب « ان ابن المفقع » أى المفقأ .

وكان تعليق المحقق على قول الزبيدى : « وقد ذكرنا فى صدر كتابنا .... » :

« لم يتقدم شىء من ذلك ولعله سقط من الكتاب » ولو فكر ودبر ورجع الى صدر الكتاب مرة أخرى لاهتدى الى موضع

الخطأ فى ابن المقفع (بتقديم الفاء) ولما كذب المؤلف ، أو ادعى سقوط الكلمة ، وهى بارزة فى ص ٨ ..!!

٤ – ص ٩ « قال محمد : وكان الذى دعانا الى تاليف هذا الكتاب ما أملناه (فى الثقة التى أسندها) الى المؤلف الامام الفاضل ... الحكم المستنصر بالله » .

وهذه الزيادة الركيكة فى الاصل سببها أن المحقق لم يقرأ العبارة على وجهها الصحيح هكذا :

« ما أمضاه الى المؤلف الامام .. »

٥ – ص ١٠ « من الزيغ الزلل »

الصواب : « من الزيغ والزلل » .

٦ – ص ١٤ « ويقولون : اللهم صل على محمد وآله » وقد علق المحقق فى الهامش : « بعده فى الاصل : قال محمد فذو وذى . ولا محل لهذه العبارة هنا » .

وهكذا يحذف المحقق من النص ما لم يستطع توجيهه !

والصحيح ان هذه العبارة هى : « قال محمد : كذو » وقد ذكر المؤلف قبل ذلك أن « ذو » لا تضاف الا الى الظاهر . فقوله هنا « كذو » معناه أن « آل » مثل « ذو » لا تجوز اضافتها الى مضمر ، بل تضاف الى الظاهر .. !!

٧ – ص ١٦ حذف المحقق من الاصـــل جمـلة لم يستطع قراءتها ، وهى :

« والجشم : عكن البطن » (فى الاصل عطانة) (المخطوطة ورقة ٣ – ب) والعكن : جمع عكنة ، وهى الطى الذى فى البطن من السمن .

٨ – ص ١٨ ومن الكلمات التى لم يستطع الدكتور قراءتها وتحقيقها ، ما جاء فى الكتاب :

« والبرمان أيضا .... » ثم علق فى الهامش : « موضع كلمة غير مقروءة فى الأصل ! »

ولو دقق لتبين أن العبارة الصحيحة هى : « والبريمان أيضا : الكبد (والسنام) » (راجع المعجمات) .

٩ – ص ٢٠ أخطا فى هذا الرجز فكتبه هكذا :

لما رأتْ شيبَ قذالى عيسا
وحاجَتِى أعقبا خَلِيسا

... ...

وصامت الاثنين والخميسا
عبادة كنتُ لها تَفرِيسا

والصحيح : وحاجبى اعقبا (مثنى حاجب) و « نقريسا » (بالقاف وكسر النون) . وقد أعاد الخطأ فى « تفريســـا » فى الفهرس (٣٣٩ من نفس الكتاب) ، ولم يستطع المحقق ولا أستاذه « شبيتالر » ، نسبة هذا الرجز الذى ذكر المؤلف أنه لبعض الأعراب . وهو للمذافر الكندى ، كما فى مخطوطه « خلق الانسان » لثابت بن أبى ثابت (ورقة ٣٠) !!

١٠ – ص ٣٠ « هى الطرة والكفة ، وكفة القميص بالضم » بتكرار الكفة ، وعلق فى الهـــامش على الكفة بقوله : « فى الاصل : والكهنة » .

والصحيح : « هى الطرة والكبنة ، وكفة القميص بالضم » من كبن الثوب أى ثناه الى داخل ثم خاطه (المعجمات) .

١١ – ص ٣٦ « قيل كراسة لأنها مطارقة بعضها فوق بعض » وعلق المحقق بقوله : « هكذا فى الصفدى ، وفى الاصل : منطارقة » .

ولو تأمل قليلا لعلم أنها « متطابقة ، بعضها فوق بعض » .

١٢ – ص ٣٦ ومن تغيير ما فى الاصل للعجز عن فهمـــه قوله :

«ورجل كروس للشديد الرأس المجتمعة » وعلق بقوله : « فى الاصل المجمعه » .

وماجاء فى الاصل هو الصحيح ، وضبطه « المجمعه » (بضم الميم وفتح الجيم وتشديد الميم الثانية المفتوحة وكسر العيـن والهاء) أى المجمع الرأس . ولا يخفى أن الرأس مذكر ولا يجوز وصفه بأنه « المجتمعة » .

١٣ – ص ٣٨ « مثل الحرشاء » (بكسر الحاء) .

صواب ضبطها : الحرشاء (بفتح الحاء) (راجع المعجمات)

١٤ – ص ٤٠ « والعائر هو الرمد مثل الشاهر »

والصحيح « مثل الناعر » وهو العرق الذى يسيل دما . يريد أن العائر ليس اسم فاعل هنا ، بل هو اسم بمنزلة الناعر والباطل والكاهل .

١٥ – ص ٤١ ومن التعليقات الخاطئة التى تشكك فى نص الكتاب بغير علم ، تعليق المحقق على ما جاء فى الاصل فى سند حديث عن زيد بن أرقم : « حدثنا أحمد بن سعيد قال حدثنا ابن الاعرابى عن أبى داود السجستانى » قال المحقق فى تعليقه على « ابن الاعرابى » : « كذا بالاصل . والظاهر أن هنا سقطا فان بين ابن الاعرابى وأحمد بن سعيد مائة وعشرين عاما ، فقد توفى الاول ٢٣٠ والثانى ٣٥٠ » .

وليس هنا سقط ، ولكن المحقق لم يعرف أن هناك محدثا بهذا الاسم ، وهو أبو سعيد أحمد بن محمد بن زياد ، ابن الاعرابى ، وهو بصرى صـــوفى ، سمع أبا داود السجستانى وتوفى عام ٣٤٠ هـ (ترجمته فى تذكرة الحفاظ للذهبى ٨٥٢/٣) أما ابن الاعرابى اللغوى (الذى ظن المحقق أنه الاوحد) فهو أبو عبد الله محمد بن زياد الاعرابى ، الـكوفى ، المتوفى عام ٢٣١ هـ وليس هو المقصود فى السند .

١٦ – ص ٤٧ من الكلمات التى لم يستطع تحقيقها فكتبها كما هى ، ثم كتب فى الهـامش : « هكذا فى الاصل » ! قوله : « والفرو : المشقة والتيم » !

وتحقيق العبارة : « والفـرو : المستقة والنيـم » (الكلمة الأولى بضم الميم وسكون السين وفتح التاء أو ضمها . والكلمة الثانية بالنون المكسورة : راجع المخصص ٨١/٤) .

١٧ – ص ٥٣ « وقد روى « أبو العباس المبرد » أن « ابن أبى اسحق » كان يجمع بين الهمزتين ، ويخففهما فى هذا المثال وغيره ، ويقول انما هو كسائر الحروف ، ويجمع « خطيئة » على « خطائىء »

والصواب : ويحققهما (بالقـــافين) كما هو واضح فى « خطائىء » .

١٨ – ص ٥٨ لم أكن أتصور أن يخطىء مدرس فى الجامعة فى فهم مثل مشهور ، ويحرفه ، ثم يقول : كذا بالاصل ! فقد جاء فى الكتاب المحقق (!) : « وتقول العرب : قد أعزم لو أعزم » وعلق المحقق : كذا بالاصل .

وكذلك كتب المثل فى فهرس الامثال !

وصحة المثل : « قد أحزِمُ لو أعزِم » (الفعل الاول بالحاء والثانى بالعين) وقد جاء فى الكامل للمبرد (١٧٦/١) ووضحه المبرد بقوله : « أعرف وجه الحزم ، فان عزمت فأمضيت الرأى فأنا حازم ، وان تركت الصواب وأنا أراه وضيعت العزم لم ينفعنى حزمى » !

١٩ ـ ص ٧٨ « فقوله طرز يدل على أن الواحد طراز » وعلق على « يدل » بقوله : فى الاصل : بذلك .

ولا أدرى لماذا لم يثبتها : يدلك .

٢٠ ـ ص ٧٨ ضبط بيت الاعشى

فرميتُ غَفلةَ عينِهِ عن شَاتِهِ

فأَصبتُ حبَّةَ قلبِها وطحالِها

بكسر اللام من « طحالها » وهو خطأ .

والصواب : وطحالها بالنصب عطفا على « حبة » (راجع القصيدة ٣ فى ديوانه) .

٢١ ـ ص ٧٩ « تقول هذه موسى حديدة »

علق المحقق على « حديدة » بقوله : « هكذا فى الاصـــل والصفدى ، وفى اللسان جيدة » لماذا هذا التعليق ؟ أليست « حديدة » وصفا على فعيلة من « الحدة » ؟

وهل هناك تناقض بين ما جاء فى الاصل وما ذكره صاحب اللسان ؟ ان كليهما وصف الموسى بوصف يبين أنها مؤنثة !!

٢٢ ـ ص ٧٩ « وأكثر اللغويين على أن الالف فى « موسى » لغير التانيث ولذلك ما يلحقونها التنوين »

وقد علق المحقق بقوله : « فى الاصل ما يلحق بها التنوين » والحق أنها ليست ما يلحقونها ولا « ما يلحق بها » . فالكلام لا يستقيم مع وجود « ما » النافية فى « ما يلحقونها » ؟

فمن الوضوح بمكان أن الالف فى موسى اذا كانت لغير التانيث فلا بد أن يلحقها التنوين ، لانها حينئذ تكون مصروفة ، وفى اللسان : « قال أبو عمرو وسأل مسبرمان (محمد بن على من أصحاب المبرد) أبا العباس (المبرد) عن موسى وصرفه فقال : ان جعلته فعلى لم تصرفه (لأن الالف هنا للتانيث) وان جعلته مفعلا من اوسيته صرفته (لأن الألف هنا لغيرالتانيث) . وهذا الاخير هو مذهب سيبويه اذ قال فى كتابه (٢٤٥/٢) : « أما أفعى وموسى فالالف فيهما بمنزلتها فى مرمى » ومعنى هذا أن الالف لغير التانيث وأن موسى يلحقها التنوين .

٢٣ ـ ص ٨١ « ووجدت بخط أبى ـ رحمه الله ـ أنشدنا « محمد بن حميد الجرجانى » كاتب « على بن عبد العزيز » قال : أنشدنا « أبو على محمد بن عبد الصمد يحيى » :

. . . .

ترك المحقق هذا البيت ووضع مكانه نقطا ، لأنه لم يستطع قراءته ، وعلق فى الهامش : « مكانه بيت من الشعر لم أتبين قراءته ، وهو : على أن معاصى دنيا واخرت عنبا فامتلا له عتبا (بدون نقط) » .

وهذه هى القراءة الصحيحة للبيت :

تَجَنَّى عَلَيَّ إذ يعاتبنى ذنبا

فأَخَّرتُ عُتْبَى فامتلا قلبُه عَتْبَا

« ومحمد بن عبد الصمد » ليس فى اسمه « يحيى » بل هى « تجنى » جزء من البيت !

أى تجنى على فعاتبنى على ذنب لم يقع منى ، فأخرت عتباه (وهو الاسم من الاعتاب) أى ارضاءه فامتلأ قلبه عتبا على . ولذلك قال بعده :

فلو لِى قلوبُ العالمين بأَسْرِها

لما مَلأَتْ لى منه مَعتبةٌ قَلْبا

٢٤ ـ ص ٨٢ وهذه كلمة تسهل معرفتها ، ولم تكن فى حاجة الى التعليق المشهور ، أعنى « هكذا فى الاصل ! » هذه الكلمة اوردها المحقق فى كتابه هكذا :

« هكذا قال : فلو لى قلوب ، فأشربت به »

ولو فكر فى السياق لعلم أنها « فاستربت به » مشتقة من الريب ، وهو الشك . وبعدها ما يؤيد ذلك وهو قول الزبيدى « لأن « لو » لا يليها الا الفعل ظاهرا أو مضمرا الا مع أن »

ولو راجع « المدخل » لابن هشام اللخمى (وقد ذكره بين مراجعه) لوجد هـذه الكلمة كتبت صـحيحة « فاستربت » (ص ١٠) .

٢٥ ـ ص ٨٧ « والصواب منجم وهو مفعل من نجم الشىء اذا بدا وظهر كانه ما على العود » .

ووقف المحقق هنا أيضا وكتب « كـــذا فى الاصل » وفى الصفدى نتأى ! »

والصحيح « كانه نتأ على العود » (راجع استخدام نتـــأ ومشتقاتها فى تفسير نجم فى المعجم الوسيط ٩١٢/٢) .

٢٦ ـ ص ٨٧ « ومنه منجم الكعب والعرقوب وهو موضع نجومهما » وبعد هذا النص فى المخطوطة كلمة حذفها المحقق لأنه لم يفهمها ـ ولا حق لـه ـ قال : « فى الاصل : فنتوئهما »

ولا أدرى لماذا يحذف من الاصل كلمة واضحة ، لا تحتاج منه الا أن يجعلها « ونتوئهما » ولو فهمها لوضحت له « ما » فى نفس الصفحة وأنها « نتأ » !!

٢٧ ـ ص ٨٧ (أيضا) « وأما الميجمة فحجر يدق عليــه الادم »

وقد علق المحقق بقوله : « فى الاصل المضمة ، تحريف . وفى القاموس : والميجمة بالكسر : الكذين وهى مدقة القصار »

ولكنه لم يشرح لنا كيف تكون مدقة القصار حجرا يدق عليــه الادم ؟ وما الادم على هذا المعنى ؟

وصحة الكلام : « وأما الميجمة فحجر يدق عليه الارم » والارم (بكسر الهمزة وفتح الراء) حجارة أو نحوها تنصب فى الصحراء ليهتدى بها . وفى الصحاح (وجم) : والوجم بالتحريك : واحد الاوجام ، وهى علامات وأبنية يهتدى بهـا فى الصحارى (وراجع الصحاح « أرم » والوسيط ١٤/١ و ١٠٣٤/٢) .

٢٨ ـ ص ٨٨ « النعنع الطف من الثمام نبتا ، والثمام أطيب منه ريحا »

والصحيح : من النمام ، والنمام أطيب .. (بالنون المفتوحة وتشديد الميم) وهو الذى يطلق على نوع من السعتر البرى ، وعلى نوع من النعنع يسمى نعنع الماء ، واحدته نمامة (المعجم الوسيط ٢/٩٦٤) أما الثمام فهو عشب من الفصيلة النجيلية ، يسمو الى مائة وخمسين سنتيمترا ، فروعه مزدحمة متجمعة (الوسيط ١/١٠١) وهو لا يقارن بالنعنع كما بينت .

٢٩ ـ ص ٩٥ من تحريف ما فى الاصل لان المحقق لم يفهمه ، ما جاء بعد بيت ذى الرمة :

ويومَ يظلُّ الفرخُ فى حِجرِ غيرِه
لهُ كوكبٌ فوقَ الحِدابِ الظواهرِ

« وكوكب الشيء : معظمه » . وقد علق المحقق على الشيء بقوله : فى الاصل « الحر » والتصحيح من الصحاح « ككب ».

وكوكب الحر ، كما جاء فى الاصل المخطوط هو الصحيح وهو المراد هنا ، فالفرخ يظل فى حجر غيره او بيت غيره من شدة الحر ، وقد جاء فى شرح الديوان (٢٨٧) : « الكوكب معظم الحر » على أن كلام الصحاح أعم ولا يمنع من ارادة الحر ، فكلمة « الشيء » تصدق على الحر وغيره .

٣٠ ـ ص ٩٨ واذا كان الخلط بين الشعر والنثر يقع من المستشرقين لجهلهم بالذوق العربى ، فلم أكن اتصور أن يقع من الدكتور عبد التواب . فقد وقف أمام ست كلمات لم يستطع فهمها ، ولم يستطع أن يتبين أن هذه الكلمات موزونة ، وأنها جزء من بيت شعر مشهور يستشهد به النحويون !! فوضع بين النثر هذه الكلمات هكذا :

« انها مطبعة من نابهـــا لا تصيرها » ثم علق « كذا فى الاصل » !!

والصواب :

(قال ابو ذؤيب الهذلى :

فقيل تَحَمَّلْ فوقَ طَوْقِكَ) إنَّها
مُطَبَّعةٌ مَن نابَها لا يَضِيرها

وفى رواية : من يأتها (راجع ديوان الهذليين : ١/١٥٤ وشرح اشعار الهذليين للسكرى (تحقيق عبد الستار فراج) ١/ ٢٠٨ واللسان (ضير) و (طبع) .

٣١ ـ ص ١٠٩ « قال الشاعر :

ما بين لقمتِه الأُولى إذا انحدَرَت
وبين أُخرى تليها قِيدُ أُظْفُورِ »

وعلق المحقق بقـوله : « البيت لأم الهيثم » ولـكنه فى التصحيحات التى نسبها لأستاذه الالمانى « شبيتالر » قال : « الصواب : أنشدت البيت أم الهيثم » !

ولم يستطع المحقق ، ولا استاذه ، نسبة البيت الى قائله ، وهو الشاعر حميد الارقط كما فى العقد الفريد ١٨٦/٦

٣٢ ـ ص ١١٣ « قال الشماخ

توجَّسْنَ واستيقن أن ليس حاضرا
على الماءِ إلا المقعدات القواقِزُ »

هكذا كتب « القواقز » بالقافين ، وضبط القاف الثانيــة بالفتح والكسر ..!

وكذلك فعل فى فهرس الشعر ، ولو لم يفعل لحسبته خطأ مطبعيا .

والصواب : القوافز (بالفــاء المكسورة) (الاســاس واللسان) .

٣٣ ـ ص ١١٤ « والحوازق : شواخص فى البئر تنبو عن حرابها » وكذلك نقل المحقق فى هامشه عن البارع للقالى .

والصحيح عن جرابها (بالجيم) وهو جوفها من أعلاها الى اسفلها (الصحاح واللسان : جرب) .

٣٤ ـ ص ١٢٥ « وحكى عن بعضهم أنه قال لرجل قطع له سراويل : « وسع نيفقها ، وعدل مسوقها ، واحكم منطقها » » .

لم يضبط المحقق الجملتين الاخيرتين ، وعلق فى هامشه : كذا فى الاصل !

ولو أنه رجع الى « أســاس البــلاغة » ٢/٤٦٧ و « تاج العروس » (نفق) لوجد النص السابق مضبوطا صــحيحا هكذا :

« وَسِّعْ مُنَفَّقَها ، وخَدِّلْ مُسَوَّقَها ، وأَحْكِمْ مُنَطَّقَها » .

٣٥ ـ ص ١٢٦ « فاما شقق بالكسر فجمع شقة ، وهو ماشق من لوح أو خشب أو غيرهما » .

وكلمة « خشب » من عند المحقق . وكتب تعليقا عليها : فى الاصل « شون » .

والذى فى الاصل كما قرأته أنا ـ وهو الصحيح ـ « من لوح او قرن » والقرن جعبة من جلود تشق ثم تخرز (المعجمات) . اما « لوح او خشب » فلا معنى لها .

٣٦ ـ ص ١٢٧ جاء هذا الرجز هكذا :

مَحَلُّها إن عكف الشَّقيفُ
الدَّرْبُ والعُنَّةُ والكَنيفُ

وصحته : الشفيف (بفـاءين) وهو لذع البرد . والزرب (بالزاى) وهو حظيرة الغنم .

١٧ ـ ص ١٣١ من تحريف النص الاصلى قوله : « العجل جمع عجول وهى الفاقد » وكلمة «الفاقد» لم ترد فى الخطوطة ، وعلق عليها بقوله : « فى الاصل العايل » .

والذى فى المخطوطة (ورقة ١٨ ـ ١) : « وهى العليــل لولدها » ولكن المحقق عجز عن قراءة الجملة فلجأ الى «اللسان» فوجد لفظة « الفاقد » فأثبتها ، وترك كلمة « لولدها » (أول السطر ١٢) وكانت الامانة تقتضيه أن يذكرها ، وكان المنهج يقتضيه أيضا ألا يصحح كلمة الزبيدى بكلمة « ابن منظور » ما دام النص الوارد فى المخطوطة سليما .

٣٨ ـ ص ١٣٧ ومما لجأ اليه المحقق من تحريف النص بسبب عجزه عن القراءة الصحيحة ، ما جاء فى النص المحقق (!) :

« وقول الكوفيين عندى (أولى) لأن الاشتقاق (يحكم) بصحته ، والقياس يشهد له » .

وقد علق المحقق على ما بين المعقوفين بانه « زيادة ليستقيم بها الكلام » وعلق على « بصحته » بقوله : « فى الاصل : يصحبه » وعلق على « يشهد له » بقوله : « فى الاصل يستتب به » .

وعبارة « يحكم بصحته .. الخ » وتعليقات المحقق كلها خطا .

والصحيح كما جاء فى المخطوطة : « لأن الاشتقاق يصحبه ، والقياس نسيب به » .

٣٩ ـ ص ١٥٠ وهذا تحريف آخر للنص ، جاء فى الكتاب : « واذا اشتدت الخضرة فانها تنقلب الى السواد » وعلق المحقق على تنقلب (التى وضعها من عنده) بقوله : « فى الاصل فانها كلب السواد ، تحريف »

والاقرب الى ما فى المخطوطة ، والى المعنى الوارد فى المعجمات : « واذا اشتدت الخضرة شاكلت السواد » وفرق بين « شاكلت » و « تنقلب الى » !!

٤٠ ـ ص ١٥٧ علق المحقق بتعليق غريب ، فقد قال الزبيدى (ص ١٥٧) « وقد أعلمتك أن فعللا (ضبطها المحقق بكسر اللام الاولى وهو خطا) قليل فى كلامهم ، وانما أتت منه حروف يسيرة » .

وهذا تعليق الدكتور على هذا النص : « لم يتقدم ذلك هنا ، ولعله سقط من الكتاب » !!

وما رأى الدكتور المعلق المحقق فى أن هذا النص الذى أشار اليه الزبيدى قد سبق فى الكتاب نفسه (ص ١١٤) اذ قال عند الكلام عن ضندع (بكسر الضاد وفتح الدال) : « وفعلل بالفتح قليل فى أبنية كلامهم » .

٤١ ـ ص ١٥٩ تكرر التعليق الغريب فى نص آخر أشار الزبيدى الى سبقه فى صدر كتابه ، اذ قال : « ويقولون : هو مفقوع العين . قال محمد : والصواب : هو مفقوء العين ، وقد فقأت عينه ، وقد تفقأ الرجل شحما . وقد ذكرنا فى صدر كتابنا غلط كاتب من جلة الكتاب فى هذا » .

وقد علق المحقق على كلام « الزبيدى » بقوله : « لم يتقدم شىء من ذلك ، ولعله سقط من الكتاب » !

مرة أخرى ! التعليق غير صحيح ، فقد تقدم ما ذكره المؤلف ، ولم يسقط من الكتاب . نعم تقدم فى ص ٨ ، عندما ذكر المؤلف أنه رأى « لبعض الكتاب الذين أدركوا بانتحالهم علم الكتابة ، أشرف الخطط العلية ، فى كتاب كتبه الى بعض وكلائه أن ابن المفقع جنح .. » يريد الزبيدى أن هذا الكاتب غلط فكتب « ابن المفقع » وهو يريد ابن المفقأ (وهو أسلوب ذم من قولهم تفقأ الرجل شحما ، على ما ورد فى النص السابق ص ١٥٩) .

فلم يدرك المحقق ما يريد المؤلف ، وظنه يذكر « عبد الله بن المقفع » وترجم له فى هامشه . ولهذا كان لا بد أن يضل فى البحث عن اشارة المؤلف الى أنه ذكر ذلك فى صدر كتابه ..!!

٤١ ـ ص ١٥٩ « وأهل المشرق يقولون للذى يبيع الشراب المصنوع بالعسل والابارم : فقاع »

وعلق المحقق على « الابارم » بتعليقه المشهور : « كذا فى الاصل » .

وصحة الكلمة : « والابازير » (وهى التوابل) .

٤٢ ـ ص ١٥٩ أيضا « وانما يريدون معنى التفقؤ لأن بائعه اذا نزع صمام الاناء ثار الشراب بقوته ، ودفع بعضه فسمعت له تفقؤا »

وعلق المحقق على « بعضه » بقوله : « فى الاصل : بعلنه (دون نقط) » .

واحب أن أسأل المحقق : هل تعبير « دفع بعضه » تعبير لغوى صحيح ، حتى ينسبه للزبيدى ؟

وهل استنفد الوجوه الممكنة لقراءة كلمة « لعلمه » ؟

فما رأيه فى أن صحة الكلمة : « دفع بغليه » من غلا الاناء غليا اذا فار وطفح . وهل تحتاج هذه القراءة الى تفكير طويل ، وتغيير الاصل الى كلمة غير صحيحة فى هذا التعبير ؟

٤٣ ـ ص ١٦٢ قول عمارة بن عقيل :

« ومن ليلةٍ قد بِتُّها غَير آثمٍ
بساجية الحِجْلين رَيَّانةَ القَلْب

هكذا ضبط المحقق « القلب » بفتح القاف وتشديدها ! .

والصواب ، القلب (بضم القاف) وهو السوار .

٤٢ ـ ص ١٦٣ « ويقولون جمادى الاولى فيكسرون الدال » وقد علق المحقق بقوله : « فى الاصل جمادى الاول ، تحريف »

ولو أنه رجع الى كتاب « المدخل » لابن هشام اللخمى ، وهو الذى يرد فيه على الزبيدى ، بعد أن ينقل نص كلامه ، لعلم أن كلمة « الاول » واردة فى قول عامة الاندلس « جمادى الاول» و « جمادى الآخر » والصواب فيهما : « جمادى الاولى وجمادى الآخرة » (المدخل ورقة ١٤ ـ ١) . فليست كلمة « الاول » هنا تحريفا ـ كما قال المحقق ـ انما هى من أقوال العامة التى صححها الزبيدى مع تصحيحه لكسر الدال فى جمادى . وكتاب ابن هشام اللخمى هذا من المصادر الاصيلة فى تحقيق كتاب الزبيدى ، لأنه نقل منه نصوصا مباشرة ليرد عليها . ولكن الدكتور عبد التواب اكتفى بذكر « المدخل » بين مراجعه دون أن يظهر لذلك فى الكتاب أثر ..

٤٣ ـ ص ١٧١ « وبعض العوام يقول لبائع المقص مقاص . وذلك خطا ، لأن « مقص » مفعل من قصصت ، ولا تثبت الميم فى فعال منه ، والصواب (صاحب) المقاص » وقد أضاف المحقق كلمة « صاحب » لأنه قرا الكلمة فى المخطوط : المقاص .

واللفظ الصحيح : « والصواب : القصاص » وهو على وزن فعال (بفتح الفاء وتشديد العين) من « قصص » كما ذكر الزبيدى . وكان على المحقق أن يستأنس بما سبق فى الكتاب (ص ١٠١) من أن بائع السكاكين يقال له فى اللغة « السكان » ومثلها « الزجاج » .. الخ .

٤٤ ـ ص ١٧٣ « ويقولون لجمع القرية : قرايا (قال محمد والصواب قرى) » .

وعلق بقوله : ليست فى الاصل ، وهى فى الصفدى .

وقد نسى أن ينقل من الصفدى ، ومن المخطوط (والعبارة مضطربة فيه) قوله : « وقريات » (بفتح القاف والراء) .

٤٥ ـ من مظاهر اضطراب المنهج عند المحقق ، ومن اخطائه الواضحة ، ما يلجأ اليه من تحريف ما فى المخطوط ، وتغيير رأى المؤلف ، استنادا الى ما فهمه من قول مؤلف آخر ، دون أن يبحث وجه الصواب . ومن ذلك ما جاء فى ص ١٧٣ « وينسب الى القرية « قرى » قال أوس :

كبُنْيانَةِ القَرِّيِّ موضع رَحْلها
وآثار سعيها من الدو أبلق »

وقد علق المحقق على كلمة « قرى » بقوله : « فى الاصل قرئى . والتصحيح من « شرح ما يقع فيه التصحيف للعسكرى» ٢/٢٨٤ ففيه : أبو عثمان المازنى : اهل القرى هم القرار ، ثم قال الاصمعى : القرى والقرارى أهل الامصار ، والقرار المصر وما اشبهه ، وكل من لم ينزل بالبادية فهو قرارى » .

وأقول للمحقق لقــد فاتك ــ أولا ــ أن تدرك أن القرار ، والقرى والقرارى من أصل صحيح لا معتل هو (قرر) وهو مخالف للأصــل الذى اشتقت منه « القرية » والنسب الى الصحيح غير النسب الى المعتل .

وفاتك ــ ثانيا ــ أن ترجع الى المعجمــات وكتب الصرف ، لتعرف كيف ينسب الى القرية ، وهذا أضعف الايمان بالنسبة لمن يمارسون التحقيق ، انك لو رجعت الى المعجمات لعلمت أن الناسخ الذى أكثر من التحريف كان فى حالات كثيرة حريصا على سلامة النص !

فكلمة « قرئى » (بالهمزة) الواردة فى كلام الزبيدى ، وفى بيت « أوس » هى الصواب وتحريفك اياها هو الخطأ . جاء فى اللسان (٣٨/٢٠) « والنسبة الى القرية قرئى (بفتح القاف وسكون الراء) فى قول ابى عمرو ، وقروى على قول يونس » وفى « القاموس المحيط » (قرا) وينسب الى القرية : قرئى ، وقروى » (بفتح الراء فيهما) . وفى المحكم : « قرئى وهو قول أبى عمرو » .

وفى مخطوط « المدخل » لابن هشام اللخمى (ورقة ٧٤ــ١) وينسب الى القرية قرئى على مذهب سيبويه ، وقروى على مذهب يونس » . وكلمة « القرئى الواردة فى بيت « أوس بن حجر » ، والتى حرفها المحقق الى « القرى » جاءت فى المخصص ١٢٢/٥ كما أثبتت فى المخطوط ، وكان هذا سندا للمحقق لكى يحــافظ على ما فى المخطوط كما يقتضيه المنهج ، الى جانب ما أوردناه من نصــوص ، والى جانب ما نعــرف من قواعد النسب .

٤٦ ــ ص ١٧٨ « ويقولون فرس ربع للذكر والانثى ، قال محمد : والصواب رباع منقوص على مثال مكان » .

وقد علق بقوله : « فى الصفدى رباع بالكسر » ووضع علامة تعجب !! وعلق على « مكان » بقوله فى الاصل « كان » .

وصحة النص :

« والصواب : رباع بالكسر على مثال ثمان » (وهى التى قراها المحقق كان) .

ولو أنك ــ قبل أن تخطىء فى الضبط ، وتكذب الصفدى ، وتضع له علامة التعجب ــ لو أنك رجعت الى الصحاح لوجدت فيه : « رباع مثل ثمان ، فــاذا نصبت أتممت فقلت : ركبت برذونا رباعيا ، قال العجاج ، يصف حمارا وحشيا :

* رَبَاعِيًا مُرْتَبِعًا أو شَوْقَبا *

وفى الصحاح أيضا : « وهو فرس رباع (بكسر العين) ، وهى فرس رباعية » .

٤٧ ــ ص ١٨٠ « وفى الحديث عن عائشة رضى الله عنهـا أن رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ قال للوزغ فويسق ، ولم اسمعه أمر بقتله » .

ولم يعرف المحقق مرجعا لهذا الحديث فعلق بقوله : « ليس فى الفائق والنهاية » .

كأن أحاديث الرسول ــ عليه السلام ــ لم تذكر الا فى فائق الزمخشرى ، ونهاية ابن الاثير ..! وهل هما من المصادر الاصيلة التى تعتذر بأن الحديث لم يرد فيها ؟ وأين الكتب الصحــاح الستة ؟

ان هذا الحديث بنصه فى صحيح مسلم ١٧٥٨/٤ (تحقيق فؤاد عبد الباقى) .

٤٨ ــ ص ١٨٠ المعروف فى المنهج العامى أن المحقق لا يصح أن يجعل من مصادره الاصيلة هامشــــا لكتاب آخر . ولكن الدكتور ترجم لاسماعيل بن أبى أويس وذكر مصدر ترجمتــه بقوله (انظر طبقات الزبيدى هامش ص ٥) !!

واقول للمحقق : ارجع الى « تذكرة الحفاظ » للذهبى : ٣٦٩/١ ففيها ــ لا فى هامشها ــ ترجمة « اسماعيل بن أبى أويس » !!

٤٩ ــ ص ١٨٥ « والمنكب أيضا : عون العراف ، يقال : نكب عليهم ينكب نكابة » .

واسال الدكتور : ما معنى عون العراف ؟ وهل هذا هو معنى المنكب فى كتب اللغة ؟ ولا أنتظر جوابه ، لأنه سيكون خطــا بالطبع كما فى كتابه .

وأقول له ان صحة الكلام كما فى المخطوط ، والمعجمات : « والمنكب أيضا : عريف العرفاء »

وعبارة الصحاح : « ونكب على قومه ينكب نكابة اذا كان منكبا لهم يعتمدون عليه ، وهو رأس العرفاء »

٥٠ ــ ص ١٩٢ تكرر قول المحقق عن حديث شريف بانه «ليس فى الفائق والنهاية » !!

٥١ ــ ص ١٩٢ « قال الشاعر :

فإنى بحمد اللهِ لا ثوبَ غادرٍ
لَبِست ولا من خزيةٍ أتَقَنَّعُ »

وقد علق المحقق : « ينسب البيت لشخص اسمه « غيلان » فى اللسان (طهر) » .

وتكرر عدم معرفة المحقق بشخصية « غيلان » حين أثبت فى فهرس الشعراء : « غيلان » دون أن يعنى نفسه بالبحث .

واقول له : « هو غيلان بن سلمة الثقفى » .

٥٢ ــ ص ١٩٤ جاء هــذا المثل « لم يحرم من فصد له » (بفتح الفاء) .

وصواب ضبطه ــ من فصد (بضم الفاء وسكون الصــاد) . واصلها فصد (بالبناء للمجهول) ٥٣ ــ ص ١٩٨ قال لبيد :

كأنَّ دماءَهم تجرى كُمَيْتًا
ووردًا قانِئا شَعَرٌ مَدُوفُ

والشعر : جنى الزعفران »

وعلق على « جنى » بقوله : « فى الاصل : جنا »

والصحيح : والشعر هنا (أى فى البيت) الزعفران .

٥٤ ـ ص ٢٠٠ منح الدكتور نفسه حرية مطلقة فى تغيير النص وتحريفه ، حتى لو كان ما يثبته على سبيل التخمين ، فقد أورد هذا النص هكذا : « وقد يجوز مطرد على مفعل الذى يكون للآلة والاعمال » .

وعلق على كلمة « الاعمال » بقوله : « فى الاصل : والانفاق . وما اثبته على التخمين !! »

وأكرر ما قلته من أن المحقق لا يملك تغيير ما فى المخطوط الا اذا تأكد لديه خطأ الناسخ أو تحريفه ، وأن عليه أن يجتهد فى قراءة ما فى الاصل قبل اثبات كلمة بعيدة فى صورتها عن الكلمة المرسومة فى المخطوط .

وصحة هذه العبارة : وقد يجوز مطـرد على مفعل (بكسر الميم) الذى يكون للآلة بالاتفاق » .

والمعروف أنه لا خلاف فى أن صيغة مفعل (بكسر الميم) اسم للآلة .

٥٥ ـ ص ٢٠٩ تعود المحقق أن يحذف من النص ما لايستطيع قراءته ، ومن ذلك : « قال طفيل يصف بيتا » حذف المحقق ثلاث كلمات واردة فى المخطوط ، وعلق بقوله : « فى الاصل : بنا أوابه ، ولم أقف على وجهه ! » .

هكذا قال ! ولو تأمل الكلمات لعلم أن العبارة هى : « يصف بيتا أوى به »

ويؤيد ذلك ما جاء فى البارع للقالى (١٩) : « يصف بيتا نصبه ليستظل فيه من الشمس » .

٥٦ ـ ص ٢١٤ للمرة الثالثة ، قال عن أحد الاحاديث : ليس فى الفائق والنهاية !

٥٧ ـ ص ٢١٥ جاء فى سند أحد الاحاديث اسم « محمد بن عقيل الفريابى » .

وبدلا من أن يلقى المحقق ضوءا كاشفا على هذا المحدث ألقى عليه ظلالا من الشك ، فقال : « فى الخلاصة ٢٩٠ شخص اسمه محمد بن عقيل بن خويلد الخزاعى توفى ٢٥٧ هـ »

واذا كان الدكتور لا يعلم من مصادر الاحاديث غير الفائق والنهاية ، فهو لا يعرف من مصادر المحدثين غير خلاصة تذهيب الكمال للخزرجى !!

ان محمد بن عقيل الفريابى محدث مصرى معروف أخذ عن قتيبة بن سعيد ، وكان الواجب التعريف به لا التشكيك فيه !!

٥٨ ـ ص ٢٢٠ « يقال قيرت الاناء اذا طليته بالقار فهو مقير) وكذلك قيرت الحب بالقار » (الحب : الخابية) .

وقد علق المحقق على « قيرت الحب » بقوله : فى الاصل محرفا ربت ، دون نقط » .

وما جاء فى الاصل ليس محرفا ، بل هو صحيح ، وقراءته : ربيت الحب . أى طليته . والمعروف أن الرب هو الطلاء الخاثر ، وأن العرب يقولون سقاء مربوب اذا أصلح . ومادة « رب » تفيد الاصلاح والاتمام (راجع الصحاح) . فكيف تعد هذا تحريفا ، وتكرر كلمة « قيرت » وهى بعيدة فى صورتها الكتابية عن « ربيت » ؟!

٥٩ ـ ص ٢٢٤ « قال محمد : والصارى الملاح ، وجمعه صراء . هكذا روى أبو نصر وصوار أيضا ، قال الاعشى :

خَشِى الصوارى صولةً

منه فعاذوا بالكلاكل »

وقد علق على « صوار » بقوله : « كذا فى الاصل والصفدى وفى القاموس (صرى) والصارى : الملاح جمعه صراء وصراريون » .

والذى دعاه الى أن يكتب : كذا فى الاصل والصفدى ، أنه لم يعثر على « صوار » جمعا لـ « صار » . فلهذا غير رواية بيت الاعشى بما يوافق ما تبين لعينيه وهو يقرأ المخطوط ، دون أن يجهد نفسه فى البحث .

وصحة الكلمة « وصرارى أيضا » وفى البيت : « خشى الصرارى » كما جاء فى ديوانه ، وفى لسان العرب . والسبب فى وقوف المحقق عند هذه الكلمة أنه راجع مادة « صرى » فى المعجمات ، ولم يراجع مادة « صرر » أيضا . ولو فعل لعرف الحقيقة !

٦٠ ـ ص ٢٢٥ : ضبط المحقق بيت ابن أحمر هكذا :

ما أَمّ غُفْرٍ على دعجاءَ ذى عَلَقٍ

يَنفى القراميدَ عنها الأَعصَمُ الوَقِل

فوضع فتحة على « دعجاء » على أساس منعها من الصرف . وصواب ضبطها فى البيت على « دعجاء » (بكسر الهمزة) لانها هنا مضافة الى ذى عاق (اسم موضع) فليست ممنوعة من الصرف ، ولذلك تجر بالكسرة .

٦١ ـ ص ٢٢٧ للمرة الرابعة ـ قال عن أحد الاحاديث . « ليس فى الفائق والنهاية »

٦٢ ـ ص ٢٣٠ حرف المحقق حديثا شريفا ، لأن اللفظ المحرف لم يرد فى الفائق والنهاية ـ للمرة الخامسة ـ فقد أثبت المحقق حديث الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ هكذا :

« وفى الحديث أن رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ كان فى بعض مغازيه فأرملوا ، فجاءه عمر وقال : يا رسول الله ادع بعيرات الزاد ، فادع فيها بالبركة » .

وترك كلمة « بعيرات » بدون ضبط ، وكرر ذكرها ـ كما هى ـ فى فهرس الاحاديث .

وقد حرف المحقق هذا اللفظ ، وصحته : « بغبرات الزاد » (بضم الغين وتشديد الباء المفتوحة) وهى جمع غبر ، وغبر كل شىء : بقيته وآخره (المعجمات) .

والحديث فى مسند أحمد ٤٢١/٢ .

٦٣ ـ ص ٢٢٢ « ومنه قولهم امرأة خنثت »

الصواب : « امرأة خنث » (بضم الخاء وسكون النون : راجع الصحاح) .

٦٤ ـ ص ٢٢٦ « وهو لا يصح عندى الا على وجه تسمية الشىء بما قرب منه وما كان سننه »

الصواب : « وما كان سببه » أو « وما كان من سببه » .

٦٥ ـ ص ٢٤١ للمرة السادسة قال عن أحد الاحاديث : ليس فى الفائق والنهاية !!

٦٦ ـ لعدم تدقيق الدكتور فى الكشف عن مصادر الاحاديث ، رايناه يضل فى ذكر أسماء رجال السند ، ومن ذلك ما جاء فى سند حديث الباكورة (ص ٢٤٦) :

« حدثنا أبو ربيع (لم يترجم له) قال حدثنا « جرير بن حازم » ، عن « يونس » عن « يزيد » عن الزهرى ، عن « ابن المسيب » عن أبى هريرة .

وفى الهامش ترجم المحقق ليونس على أنه « يونس بن عبيد » ولم يترجم ليزيد ، وكتب فى فهرس الكتاب : « يزيد » ولم ينس وضع علامة التعجب (!)

لقد خدعه الناسخ ، ولم يستطع التغلب على هذه الخدعة !

وصحة السند : « عن يونس بن يزيد » وهو يونس بن يزيد ابن أبى النجاد مولى معاوية بن أبى سفيان ، حدث عن عكرمة وسالم الزهرى ، وحدث عنه جرير بن حازم (كما جاءفىالسند) والليث . ت ١٥٢ هـ (راجع تذكرة الحفاظ ١٦٢/١) .

٦٧ ـ من أخطـائه فى الاحاديث ما جاء فى ص ٢٤٦ « أن رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ كان اذا أوتى بالباكورة دفعها الى أصغر من رآه حضر من الولدان »

والصواب : اتى بالباكورة (بالفعل الثلاثى المبنىللمجهول ، واو كان من الرباعى لقيل أوتى الباكورة بدون الباء) .

وقد علق المحقق على عبـارة « من رآه حضر » بقوله : فى الاصل : ر بالمصر ، تحريف »

وقراءة ما فى المخطوطة : « الى أصغر من بالحضرة » كما يدل عليـــــه ما جاء فى سنن ابن ماجة (١١٠٥) : الى أصغر من بحضرته .

٦٨ ـ مع اسراف المحقق فى ايراد مراجع الابيات الشعرية المشهورة نراه يقتصر فى بعضها على مرجع واحد ، ويترك بعضها بدون تخريج .

ومن ذلك (ص ٢٨٢) قول الشاعر :

فإنك لن ترى طَرْدًا لِحُرٍّ

كإلصاق به طَرَفَ الهوانِ

وانا أذكر له مراجع هذا البيت :

الامالى ١٨٠/٢ والعمدة ١٩٢/١ وزهر الآداب ١٥٠/٢ وتثقيف اللسان لابن مكى (مخطوط بمكتبتى ورقة ٣٤ ـ ب) !!

وفى ص ٢٨٣ أورد بيت عروة بن الورد :

بآنسةِ الحديث رُضاب فيها

بُعَيدَ النومِ كالعِنَبِ العصير

وكان من السهل على المحقق أن يجد البيت فى ديوان عروة : ص ١١

ومن ذلك أيضا (ص ٢٨٩)

لا يَغلب الجهلُ حلمى عند مقدرة

ولا العَضِيهَةُ من ذى الضِغْن تكبينى

وهو فى امالى المـرتضى (غرر الفوائد) ٤٠٨/١ واللسان (كبا) .

٦٩ ـ ص ٢٨٩ ضبط المحقق هذاالبيت ضبطا يكسره هكذا :

قُبّة من مراجلٍ ضَرَبْتُها

عند بردِ الشتاءِ فى قَيْطونِ

وصحة الضبط : ضربتها (بفتح الباء وسـكون التاء) . والبيت من بحر الخفيف .

٧٠ ـ أورد المؤلف بين مصادر تحقيقه كتابين مخطوطين هما: « المدخل الى تقويم اللسان » لابن هشام اللخمى ، و « تثقيف اللسان » لابن مكى الصقلى .

وأؤكد أنه لم يرجع اليهما : أولا لأن كتاب « المدخل » قد اشتمل على نصوص منقولة بنصها عن الزبيدى ، ولم ترد فى المخطوطة ، فلو رجع اليه لأثبت هذه النصوص الساقطة من الاصل ، كما فعل حين نقل كلمتين من « شفاء الغليل » للخفاجى وكما نقل من « تصحيح التصحيف » للصفدى . ومما يؤيد عدم رجوعه الى « المدخل » أيضا أن بعض النصوص التى أخطأ فيها ، أو عجز عن قراءتها قد جاءت صحيحة فى « المدخل » .

وهو كذلك لم يرجع الى « تثقيف اللسان » الذى فيـــه نصوص كثيرة منقولة عن كتاب الزبيدى ، لم يشر اليها المحقق . ويؤكد ذلك أنه أثبت رقم المخطوط نقلا عن « بروكلمان » فجاء هذا الرقم خطأ ـ اذ أن بروكلمان قد أخطأ فيه وكتبه ١٧٥٢ ـ وصحة هذا الرقم : ١٧٢٥ كما جاء على الورقة الاولى للمخطوط.

وفى الختام كنت أرجو من الاستاذ المحقق أن يبذل من الجهد قدرا أوفى يناسب مكانته العلمية عند عارفيه .

د• عبد العزيز مطر



المكتبة العربية

فن الكاتب المسرحى

للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما

تأليف روجر م. بسفيلد (الابن)

ترجمة دريني خشبه



آخر ماظهر من ترجمات المرحوم دريني خشبة ، ونشر بعد وفاته ، وقد توفى عن ٦١ عاما بعد أن خلف وراءه مكتبة عامرة من المترجمات : « عمالقة الادب الغربى » لبريسكو ، و « قصص » لمكسيم جوركى ، و « نحو عالم أفضل » لرسل ، و « أساطير الحب والجمال عند الاغريق » وملحمتي هوميروس « الالياذة والاوديسة »

وترجم للمسرح : « فى الفن المسرحى » لادوارد كريج ، و « علم المسرحية » لالارديس نيكول ، و « حياتى فى الفن » لستانسلافسكي ، و « فن كتابة المسرحية » للايوس اجري

و « تشريح المسرحية » لمارجورى بولتون ، و « تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة » لتشينى ، وكلها لاعلام منظرى المسرح العالمى .

كما راجع ترجمة « اعداد الممثل » لستانسلافسكى ، و « فكرة المسرح » لفرنسيس فرجسون ، وقدم لست عشرة مسرحية عالمية .

والف « أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات » ، فكان زينة كتبه وافضلها على الاطلاق ، فيما يرى الدكتور لويس مرقص (١) .

واذا ما أضفنا الى كل ما سبق انه انضم فى عام ١٩٤٤ الى المعهد العالى للفنون المسرحية محاضرا فى أدب المسرح وتاريخه وفى عام ١٩٥٢ اسندت اليه ادارة فرقة المسرح الحديث ، وشارك منذ شرخ شبابه فى قضايانا الثقافية على صفحات « المجلة الجديدة » و « الرسالة » و « الثقافة » و « المجتمع الجديد » التى تولى رياسة تحريرها مرة قبل الثورة ومرة بعدها ، ادركنا الى أى مدى كان دريني خشبة ركنا متينا من اركان الثقافة فى مجتمعنا ، ورائدا من رواد الثقافة المسرحية على الاخص ، التى توفر عليها حتى اصبح الرائد الاول لها بلا قرين .

وقد اضاف المرحوم دريني خشبة بترجمته لهذا الكتاب احدى اللبنات الاساسية فى تدعيم بناء الثقافة المسرحية .ان الناقد والمتذوق يجد فيه ما يعينه على تقويم العمل المسرحى ، ولكن ليس هذا اهم ما فيه ، وانما اهم ما فى الكتاب التوجيهات العملية لمن يحاول الكتابة المسرحية ويمارسها .

وهو اذ يتناول أيا من الاسس النظرية ، يحوله الى قاعدة عمل ، وان كان المؤلف يكرر فى تواضع جم ان مايقدمه ليس القواعد الاكيدة المضمونة التى تكون بمثابة مفتاح ذهبى يفتح أبواب تلك المهنة الشاقة المضنية ، وانما هى اقتراحات على الكاتب ان يختار منها ما يناسبه .

ما قبل الكتابة

الذكاء عنصر ضرورى من عناصر الخلق ، ولكنه لا يغنى — بالنسبة للكاتب المسرحى — عن السليقة المسرحية ، وهى القدرة على التعبير عن الفعل المسرحى ، والشخص الذى أوتى السليقة المسرحية اذا تهيأت له الظروف المناسبة كان من السهل ان يصير كاتبا ناجحا .

وهناك عديد من الوان النشاط لشحذ وتعميق سليقة الكاتب المسرحى مثل : قراءة المسرحيات ومشاهدتها ، حضور التدريبات المسرحية ، الاطلاع على كتب الاصول والمقالات والرسائل فى كتابة المسرحية ، الدراسات الاكاديمية فى المعاهد المتخصصة . كما ان العمل بالتمثيل أو الصحافة او لجان قراءة النصوص المسرحية ، يتيح فرصا نادرة لشحذ هذه الموهبة . ولعل هذا هو السبب فى ان كثيرا من كتاب المسرح كانوا يعملون بهذه الاعمال .

غير ان كل هذا لا يغنى عن الخبرة ، أو المعرفة العملية ، فالمقدرة على الكتابة لايمكن ان تنمو وتزدهر الا من خلال عملية الكتابة نفسها ، فعلى الكاتب ان يكتب ، ويتعلم مما يكتب ، ولو ان أساتذة المسرح العظام — على حد قول المؤلف — كانوا قد انتظروا حتى يتحققوا من انهم قد تعلموا كيف يكتبون المسرحيات العظيمة لما امكنهم ان يكتبوا هذه المسرحيات على الاطلاق .

واليك هاتين الطريقتين المجربتين لتنمية القدرة على الكتابة :

الاولى ، وكان يتبعها « بوللوك » : يقرأ احدى الروائع المسرحية ، ثم يعطى نفسه مهلة كافية لينساها ، وبعدها يكتب سيناريو لقصتها من عنده . ويقارن بين ما كتبه والاصل .

والثانية ، وكان يتبعها « برود هرست » : يشاهد الفصل الاول من المسرحية ، ويرجع الى بيته يستنتج مايظنه تطورا ثم يعود ليشاهد بقية المسرحية ، ويقارن .

وعلى الكاتب المسرحى ان يبدأ عملية كتابة المسرحية والجمهور نصب عينيه ، وللمؤلف وجهة نظر خاصة فيما يدفع الجمهور على مشاهدة المسرحية — الى جانب التماس الترفيه — وهى أن الانسان مفطور على أن يحقق هوياته بامور يفعلها ويندمج فيها بشخصه . فان لم يستطع ان يفعلها ، وأن يكون بطلها القائم بها ، فلا أقل من أن يشهدها ويتسلى بها . وفى أثناء مشاهدتها يندمج فى الابطال الذين تروقه شخصياتهم ويملكون عليه اعجابه . ثم لا يلبث ان يشعر كانه أحد هؤلاء الابطال .

وتحقيق النظارة لهوياتهم يحتاج الى عوامل معينة ، أولها وجوب وجود فرد أو جماعة تستحق أن تتقمصها ، وثانيا وجود غرض مهم يستحق ادراكه والوصول اليه .

فن الكتابة المسرحية

المسرحية هى البناء المشكل لابراز ماهو مسرحى أو درامى فوق منصة التمثيل ، والدرامى هو كما يرى جورج بيكر « المادة الخلاقة للاستجابة الانفعالية » ، فموقف رجلين يقتتلان يتحول الى موقف درامى عندما يعرف الجمهور انهما أب وابن، وهما لايعرفان ، فتثار مشاعر الجمهور او انفعالاته ويحرص على معرفة ما سوف يحدث للرجلين .

والقدرة على استكشاف المادة الدرامية تستلزم أن يكون لدى الكاتب المسرحى ذخيرة من المعرفة بالناس وبسلوكهم ، وملاحظة قوية ثاقبة بما يحيط به ، ثم خيال خصب وتفكير قوى .

وقد تكون حادثة تافهة تقع فى محيط الكاتب بمثابة «لوحة القفز » لكتابة مسرحية عظيمة ، والمحادثة القوية الاستفزازية ، والاستماع الى الناس وهم يتحدثون ، واللمحات الذهنية ، ثم الكلمة الطارئة المشحونة بالروح الدرامى .. كل ذلك قد يلعب دورا مهما فى نشوء المسرحية وتطورها .

ومن السداد والحكمة ان تسجل الافكار التى تصلح لكتابة المسرحية أو رسم الشخصيات . وقد سئل الكاتب « افرى هوبود » عما اذا كان يحتفظ فوق مكتبه بمفكرة كجزء من طريقته فى الكتابة فصاح قائلا :

« جزء ؟ تقول جزء ؟.. انها الطريقة كلها يا سيدى .. ان كل مسرحياتى انما خرجت من تلك المفكرة » .

والهدف الاساسى للمسرحية هو الترفيه والترويح عن النفس عاطفيا أو ذهنيا .. والمسرحية العظيمة تروق الذهن والقلب معا . ويتم الترويح بكل من النقيضين : الضحك والبكاء .

ولابد أن يكون للمسرحية فكرتها الاساسية التى تنطوى عليها وتقوم فيها مقام العامل الرابط الموحد بين اجزائها . وتعطيها

(١) مجلة « المسرح » العدد ٨ عام ١٩٦٤ .

أهم ما فى الفن بأجمعه ـ أعنى وحدة الانطباع . وفكرة المسرحية هى وجهة النظر أو الغاية التى تتخذها . أما ما تدور حوله المسرحية فهو موضوعها أو بحثها .

والفكرة لابد أن تكون ضمنية خلال مجرى الحوادث. ويحسن بالكاتب المسرحى أن يجعل نصب عينيه وصية فتش : «اجتنب الا تجعل الجمهور يعرف ماذا تحدثه به المسرحية حتى تكون قد فرغت من درسك ، وتذكر دائما أن الاصل فى وظيفة المسرح هو الترفيه والترويح عن النفس» .

ان عقدة المسرحية هى فيما يرجح أكثر أهمية فى نظـــر الجمهور من الشخصية ، الا أن الشخصيات تكون أكثر منهـا أهمية عادة بالقياس الى الكاتب المسرحى ، فهى التى تعطى المسرحيات قوتها وعنفوانها . ويرى المؤلف ان الشخصيات تحظى باهمية كبرى فى المأساة والكوميديا الراقية ، مما يميزها عن المهازل والميلودرامات التى تهتم بالاحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات . ولذا قلما تعيش بعد العهد الذى كتبت فيه .

ومن الضرورى أن يتخيل الكاتب كلا من شخصياته تخيـلا كاملا ، ويطورها تطويرا تاما قبل الشروع فى كتابة المسرحية ، وأن يجعل تطور الفعل ناشئا بطريقة طبيعية عن الدوافع التى تنطوى عليها قلوب شخصياته ، وما يدور فى عقولهم .

ومعظم مشكلات خلق الشخصية يهون أمرها اذا بنى الكاتب شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية الحقيقية ، مع اعمال الخيال ، والبعد عن النماذج النمطية المبتذلة ، كالحمـــاة السليطة ، والمجرم العتيد ، والبطل الصادق الامين على طـول الخط .

وكلما قلت الشخصيات اتسعت الفرصة امام الكاتب لمعالجة شخصياته الرئيسية ، وعلى الكاتب أن يجعل شخصياته مستحبة او محتملة ، وبشىء من التأكيد الفكاهى أو الذكى البارع يمكن أن تجعل من المجرم شخصية جديرة بالعطف .

وكما يجب أن يتم خلق الشخصيات المسرحية وتسويتهـــا قبل الشروع فى الكتابة ، كذلك ينبغى أن تتم تسوية العقـدة والفراغ من أمرها . والعقدة هى الطريقة التى يسرد بهـــا الكاتب عناصر قصة المسرحية ، وتعكس وجهة نظره ، والعناصر الاساسية فى بناء العقدة هى وجود البطل والهدف ، ووجـود العقبات التى تعترض سبيله ، وتحصل عنها سلسلة من الازمات لكل منها ذروتها تمثل فى مجموعها « الفعل الصـــاعد » الى الذروة النهائية للمسرحية وفيها يبلغ البطل هدفه أو يخفق ، ويليها بالضرورة « الفعل النازل » أو « الحل » أو بالاحرى نتيجة المسرحية وحل عقدتها .

وتتطلب وحدة الفعل حذف كل ما ليس جوهريا من صلب العقدة ، والا يكون فى المسرحية أكثر من عقدة كبرى ، والمسرحية اذا بلغت من التعقيد والتهويش حدا لا تستطيع معه شخصياتها أن يحلوا بانفسهم ما تعقد منها بجهد مباشر يبذلونه هم أنفسهم لما استحقت أن توجد مطلقا . كما أن المشهد الاجبارى . وهو ما يترقبه الجمهور وله أهمية خاصة فى المسرحية الحديثـة ، يجب أن يأتى كنمو طبيعى ، أو ثمرة طبيعية للفعل .

ومن الاجراءات العملية كتابة مســـودات تفصيليــة عن الشخصيات ، تتبع تاريخ الشخصية حتى اللحظة التى تصبح فيها جزءا من الشخصية .

وقد يستفيد الكاتب أيضا من رسم خرائط يبين فيهـــا علاقات الشخصيات ببعضها حينما تكون قصة المسرحية حافلة بشخصيات كثيرة العدد .

ان الحوار بالقياس الى الكاتب المسرحى هو بمنزلة الادهنة للمصور والصلصال للمثال . اذ يرى كل من هؤلاء بعين بصيرته فى كل من هذه المواد الشىء الذى سوف يخلقه . وللكلمـــات وزن وجرس ومظهر ، ونحن لايمكننا ان نكتب جملـة ترضى عنها العين وتستطيبها الاذن الا اذا اخذنا هذه الامور الثلاثة فى اعتبارنا .

والعاملان اللذان لهما أكبر الاثر فى ابراز كلمات المسرحية وعباراتها والنفاذ بها الى اسماع الجمهور هما « حاسة الكاتب بالايقاع والاتزان » ثم « حاسة التوقيت » .

وكلتا الحاستين تعتمدان على « أذن » الكاتب نفسه ، على معرفته « متى يزيد فى سرعة كلامه ومتى يخفض منها » ، ومعرفة « متى يحتاج المشهد الى التحرك السريع ، والى وجـــوب التحرك المهدأ الملطف » .

وللحوار المسرحى ثلاث وظائف رئيسية ، اولاها السـير بعقدة المسرحية أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها ، وثانيتهـــا الكشف عن الشخصيات ، وثالثتها مساعدة التمثيلية مـــن الناحية الفنية فى أثناء اخراجها .

والحوار الواقعى هو ما يبدو مطابقا لما يجرى فى الحيـاة ، مشابها لما يقع بين الناس ، ولكن ليس فى صورة محادثة سائبة، بل حوارا رفيعا وكلاما منتقى ، يكشف عن الشخصية ويجلو الموقف .

والنثر هو لغة الاخبار والتقرير ، أما الشعر فهو لغةالعواطف والانفعالات ، ولا يعنى هذا أن يكون الشعر الذى نستخدمه هو الشعر الادبى . بل يجب أن يكون من النوع الذى يصدر عن المشاعر الانسانية . ومن الممكن أن يتســـع النثر للتعبيرات العاطفية ، ولكن الملاحظ أنه لا يرتفع الى تلك الآفاق الا على أيدى كتاب قلائل أمثال سينج وسين اوكاسى .

والكاتب المسرحى يجب أن يعالج جميع ألوان المسرحية بروح الفكاهة التى تأتى بصورة طبيعية من داخل الشخصيات ، ومن الروابط بينها وبين مواقف المسرحية . وجزء كبير من فن كتابة الحوار الفكه الاصيل يكمن فى قدرة الكاتب على البعـــد عن الاستعمال اى دعابة أو مثل أو نادرة مفصولة عن الشخصية . ولقد مضى الزمان الذى كان فيه الامثلة وقوارص الـــكلم والحكمة المصطنعة فى حد ذاتها صولة ودولة .

ومن الصعوبات التى تواجه الكاتب فى الحوار ، أن الفكرة التى تصورها جيدا قد يكون من الصعب التعبير عنها باللغــة المكتوبة ، والكلمات تغير معانيها ، كما انها لا تعنى الشىء نفسه باستمرار فى روع كل من يسمعها . ومن غير الحكمة استعمال الالفاظ البذيئة للايهام بصورة سوقية ، حيث يمكن التعبير عن نفس المضمون بالفاظ أخرى . كما يجب تحاشى اللهجـات الدارجة الا اذا كان استعمالها ضروريا لبناء الشخصيـــة وتاصيلها .

وكل هذا يحتم على الكاتب المسرحى الذى يصبو الى النجاح أن يكون عالما خبيرا بأسرار اللغة . وعليه أن يجد الطريقـة التى يضع بها الكلمات المناسبة فى أفواه شخصياته ، الكلمات الكفيلة بالكشف عن هذه الشخصيات وبالسير قدما بعقـــدة المسرحية .

مشكلتان

الاولى هى مشكلة التاليف المشترك ، فلقد أصبحت المشاركة الادبية والفنية بين أديبين أو فنانين أو أكثر عادة جرى بها العرف فى السنين الاخيرة . وهذه المشاركة - شانها شان اى مشاركة - لها مزاياها ، فهى توفر جهدا أكبر وامكانيات أوسع، ولكنها لا تخلو من المخاطر التى أهمها صعوبة تحقيق وحدة الانطباع ، وغموض الفكرة على أثر تناوب اذهان كثيرة لها .

وجوهر التاليف المشترك - كما يقول موس هارت - هو التوفيق بين طريقتك فى العمل وبين طريقة زميلك ، بحيث يبدو أنهما طريقة واحدة ، ويجرى العمل فى التاليف المشترك بواحدة من الطرق التالية :

١ - أحد الشريكين يعد سيناريو مفصلا للفصل - أى الموضوع . والاخر يقوم بكتابة الحوار .

٢ - يتفق الطرفان على العقدة وعلى الشخصيات ، ثم يرسمان السيناريو ، وهنا ينفصلان ، على ان يقوم كل منهما بكتابة مشاهد او فصول معينة . وحينما يفرغان من هذا يجتمعان مرة اخرى ليراجع كل منهما ما فعله شريكه .

٣ - الكاتبان يعملان معا من البداية إلى النهاية .

والمشكلة الثانية هى مشكلة الاقتباس ، وتحتل اليوم اهمية خاصة ، نظرا لانتشارها ، ولان معالجة الكاتب المسرحى لاى عمل من الاعمال القصصية يختلف من التزام القصة الاصلية الى النقل الحى دون أى التزام . والمهم منعا للالتباس أن يسمى الكاتب عمله التسمية الصحيحة .

فالمسرحية تعنى اخلاص الكاتب للقصة الاصلية ، فهو يتقبل العقدة والشخصيات والموضوع (in toto) وما عليه الا أن يصوغها الصياغة المسرحية . أما الاقتباس ، فمعناه أن أهداف الكاتب المسرحى قد تحل محل أهداف كاتب القصة . ويبيح الكاتب المسرحى لنفسه قدرا من الحرية أعظم ازاء العقدة والشخصيات والموضوع . أما القول « مسرحية تقوم على » فمعناه حرية أوسع من الاقتباس . وعندما نقول : « من وحى كذا » فمعناه ان الفكرة الاصلية فقدت ذاتيتها على الارجح ولم يعد لها وجود .

والواجب أن يكون حكمنا على « الاقتباس » قائما على ما تشتمل عليه التمثيلية بوصفها تمثيلية ، كعمل من أعمال الفن فى ذاته دون اية محاولة للمقارنة بينها وبين القصة الاصلية . والكاتب الذى يستسلم لمشيئة الجمهور ، ويحاول أن يضمن مسرحيته كل ما هو مهم فى القصة ، من الطبيعى أن يحصل على مسرحية أضعف من القصة .

وحوار القصة لا يصلح فى كثير من الاحيان للنقل الحرفى الى خشبة المسرح . ومن ثم يجب حذف ما لا يصلح لمنصة التمثيل أولا . ويجب على المقتبس أن ياخذ شخصيات القصة ومواقفها ثم يطورها فى ذهنه تطويرا كاملا كما لو كان هومؤلف القصة . ومذ أنه كاتب مسرحى ، وليس كاتب قصة ، فان عملية تطويره للشخصيات يجب أن تكون عملية درامية ، لاعملية قصصية .

مراجعة المسرحية

بعد أن ينتهى الكاتب من كتابة مسرحيته عليه أن يعد بالصفحات ، ثم يضع البطاقات حسب ترتيب المشاهد فوق بطاقة لكل مشهد يذكر بها ما يتضمنه المشهد ووظيفته وطوله منضدة كبيرة ، ويدرسها . وهذا الاجراء يعتبر وسيلة فعالة فى يد الكاتب يكشف بها عما اذا كان هناك عدد كبير من المشاهد التوضيحية لايفصل بينها مشهد من مشاهد الفعل ، ويتبين المشاهد التى فازت بقدر اوفى من العناية والتى لم تفز بالقدر الكافى ، ويعين اماكن مشاهد القمم وصلتها بالمشاهد التى تؤدى اليها أو تتفرع عنها . ويمكنه على أساس تحليله للمشاهد أن يعيد ترتيب بعضها أو يحذف البعض ، أو يدخل مشاهد جديدة .

انعاش التأليف المسرحى

ان كل ما قدمه الكتاب حتى الآن من توجيهات خاص بالتاليف المسرحى على مستوى الفرد . وفى خاتمته نعثر على امثلة لما يمكن أن نحتذيه لانعاش حركة التاليف المسرحى على مستوى المجتمع ، مما تقوم به بعض الهيئات المختصة مثل جامعة UCLA و « لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة »

تعرض جامعة Ucla انتاج الطالب على المسرح ، ثم يطلبون من الجمهور عقب العرض ملء استمارات تقديرية يعبرون فيها عن آرائهم فى كل من المسرحية وفى الاخراج ، ثم تلى هذا دراسة نقدية يرأسها أستاذ من الذين يتولون تعليم التاليف ، وتسجل فى سجلات خاصة توضع تحت أيدى من يطلبها من المهتمين بالدراسات المسرحية . والمسرحيات ذات القيمة والتى تبشر بمستقبل ملحوظ يحتفظ بها ليرجع اليها من ينشدون أعمالا جديدة .

أما خطة « لجنة الكتاب المسرحيين الجديدة » فتشمل خمسة مشروعات لتطوير مواهب الكتاب الجدد وهى :

١ - مساعدة الاعضاء على دخول المسارح وتمكينهم من مشاهدة المسرحيات فى أثناء اخراجها .

٢ - عقد سلسلة من المباحثات والمناقشات الحرفيةللاعضاء مع الكتاب المتخصصين المحترفين .

٣ - اتاحة الفرصة للكتاب الناشئين لتتبع المراحل التى تمر بها مسرحية جديدة من اول توزيع الادوار حتى ليلة الافتتاح .

٤ - لجنة من الكتاب المحنكين تقرأ المسرحية وتناقشمؤلفها او أن تمثل المسرحية ثم توزع على الجمهور بطاقات يجيب فيها عن أسئلة يقف منها المؤلف على كثير من الآراء الثمينة .

٥ - اصدار نشرة دورية تتناول بالوصف المسرحيات الجديدة ، تعطى نسخة لمن يهمه الاطلاع عليها من الهيئات والفرق المختصة .

وهكذا يتتبع الكتاب كل ما له صلة بفن الكاتب المسرحى ، ويدلى فيه بتوجيهاته العملية ، ويذيله المؤلف بملحق يشمل ٧٢ تمرينا على الكتابة المسرحية . ومن هذه الوجهة العملية - على الاخص - يفوق الكتاب صنويه «فن كتابة المسرحية»(١) و « تشريح المسرحية » اللذين ترجمهما المرحوم درينى خشبة كما سبق القول . كما أن بالكتاب مباحث لم يتضمنها كتاب سابق فى مكتبتنا العربية .

هاشم النحاس

(١) عرض الاستاذ يوسف الشارونى هذا الكتاب بالعدد ٤٢ من « المجلة » .

أزمة الإنسان الحديث

تأليف تشارلز فرنكل
ترجمة الدكتور نقولا زياده
مراجعة عبد الحميد ياسين

يعالج الدكتور « شارلز فرنكل » فى هذا الكتاب تلك الأزمة الخانقة التى يتعرض لها التفسير الليبرالى للتاريخ . وهو لا يعالجها معالجة الوصف والتحليل فحسب بل يعالجها اولا وقبل كل شىء معالجة الملتزم بذلك التفسير والمدافع عنه والمؤمن به والباحث عن حل لازمته ، فهو يقول فى وضوح وصراحة أن من اغراض هذا الكتاب « أن يشق طريقا يؤدى الى فلسفة اجتماعية تعالج شئون المجتمع الواقعية لوضع صورة لمجتمع افضل ، وتخطيط يؤدى الى تحقيق ذلك التحسن ، بحيث يمكن أن يرتاح اليها خيال الرجال الليبراليين »ص ١٠

ويتبنى الدكتور فرنكل منهجا جديرا بالتامل فى مناقشته لمحنة الفكر الليبرالى فى تفسيره للتاريخ ، فهو لا يلجأ الى التاكيد المباشر لأسس التفسير الليبرالى للتاريخ ، بل انه يدافع عن تلك الأسس من خلال عرضه ومناقشته لما قاله اربعة من أكثر النقاد خطرا فى تناول النظرة الليبرالية للتاريخ ، وهو يقدم هؤلاء الاربعة بقوله « والاربعة الذين سنتناول فلسفتهم بالبحث ـ وهم جاك مريتان ، ورينهولد نيبور ، وكارل مانهايم ، وأرنولد طوينبى ـ لا يتكلمون بالاصالة عن انفسهم فحسب ، وانما يمثلون عددا كبيرا . لقد اخترتهم لأن نقدهم للنظرة الليبرالية يمتاز بالدقة والشمول والطابع الخاص » ص ١٣

ويحاول الدكتور فرنكل أن يعرف الليبرالية وأن ينفى عنها تلك الشبهة التى طالما علقت بها ، شبهة أنها المركز الاكثر ملاءمة لمن ليست له شخصية ولا عقيدة ولا مركز اجتماعى . فيوضح أنها حركة اجتماعية متميزة فى العالم الحديث بدأ ظهورها الواضح فى ذلك الشعار القديم الذى رفعته الثورة الفرنسية ، شعار حرية العمل Laissez Faire ثم اخذ فى التطور والاتساع بعد ذلك . ويعرض الدكتور فرنكل المبادىء التى يرى أنها اساسية للفكر الليبرالى . فيضع فى مقدمتها ما أسماه بمجابهة العمل الاجتماعى مجابهة هندسية ، وهو يعنى به ذلك الفهم الذى تبنته الحركة الليبرالية ونادت به من أن زيادة الرفاهية المادية وان كانت لا تضمر الفضيلة دائما الا أنها تزيل السبب الاصلى للرذيلة وعلى ذلك فقد كانت الجمعيات الليبرالية تسعى الى تحسين حالة اعضائها الخلقية والفكرية بتحسين حالتهم المعيشية . ثم مبدأ آخر هو النظر الى القضايا السياسية والاجتماعية نظرة علمية ، وعلى ذلك فالليبرالية تدعم مثلا مبدأ فكرة فصل الكنيسة عن الدولة ، وهى تنفر من السيطرة الاكليريكية على نواحى النشاط الاجتماعى. ويستمر الدكتور فرنكل فى عرضه السريع الواضح لابرز السمات المميزة لليبرالية فى مختلف المجالات والحلول التى صاغتها للمشاكل التى واجهتها . فهو يعرض مثلا لما ورثته الليبرالية عن توماس هوبز من أن النزاع على السلطة هو الحقيقة الثابتة فى الحياة السياسية . ثم هو يعرض كيف أن الليبرالية نظرا لرؤيتها أن المصدر الاكبر للظلم الاجتماعى هو احتكار السلطة فى يد جماعة واحدة سياسية أو اقتصادية أو اكليريكية . فهى ترى أن السبيل الوحيد لاتقاء قيام الظلم الاجتماعى هو توزيع السلطة فى المجتمع ، ولذا فقد كان أول وأقوى ما ناصرته الليبرالية فى المجال السياسى النظم البرلمانية والحريات المدنية .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى عرض الفلسفة الليبرالية فى نظرتها الى التاريخ فيذكر أن ثمة أربعة افتراضات اساسية يقوم عليها المفهوم الليبرالى للتاريخ : الأول هو الاعتقاد بان التقدم البشرى يمكن أن يقاس بمقاييس علمية وأن المقاييس الخلقية العلمية التى لا تتجاوز مجال المصلحة البشرية والزمنية ـ تكفى لتفسير تاريخ البشر وتنظيم شئونهم . والثانى هو مذهب امكان تحقيق الكمال البشرى تحقيقا غير محدود. والثالث الاعتقاد بان القول بوجود الحقيقة الموضوعية فى دراسة التاريخ والمجتمع البشرى قول ملىء بالمعنى وان الذكاء وحسن النية يمكن أن يرقيا الى مستوى من الحياد لا يحد منه الشذوذ الشخصى أو المركز الاجتماعى أو الوضع التاريخى . والرابع الاعتقاد بأن المجتمع يمكن أن يعالج فى حدود أجزائه ، وليس من الضرورى أن يفهم أن يعاد تكوينه كلا واحدا أو دفعة واحدة . ويعنى ذلك أن التقدم الاجتماعى يمكن ان يتم بوساطة وسائل تشريعية أو قضائية أو ادارية تنظم قصدا من اجل ذلك ، وعن طريق اعادة بناء النظم البشرية قسما قسما ، لا عن طريق الاهتداء الروحى أو الدعوة الخلقية لتطهير القلوب أو بتدخل القوى الخارجية الفجائى.

وبدأ المؤلف بعد ذلك فى عرض أول الاراء التى قامت على انكار افتراضات فلسفة التاريخ الليبرالية المشار اليها ، وهو ذلك الراى الذى كان ابلغ المتحدثين بلسانه وأكثرهم احاطة به الفيلسوف الفرنسى جاك مريتان الذى يرى أن الفلسفة الليبرالية للتاريخ والتى تتركز حول الانسان قد جردت التاريخ البشرى من كل معنى وكل غاية ودفعت بالانسان الحديث الى مذهب العدمية القانطة الثائرة الهدامة ، ويرجع المؤلف مباشرة عنف ذلك الهجوم الى أن اكثر الفلسفات ذات الاتجاه الليبرالى منذ أوائل القرن التاسع عشر كانت « نسبية » فى نظرتها الى جميع القوانين الخلقية والنظم الاجتماعية « اى انها أنكرت وجود اى مبادىء خلقية أبدية لا يتطرق اليها الريب ووجود أى مقاييس ثابتة يمكن اتخاذها للحكم على جميع الناس والمجتمعات » ص ٦٢ . ولم تلبث تلك النظرية « النسبية »

أن انتعشت حين لقيت تشجيعا لها فيما حدث فى القرن التاسع عشر من تطور فى علوم الحياة وتطبيق النظرة التطورية والتاريخية فى معالجة شئون البشر ذلك التطور الذى بلغ ذراه فيما قاله ماركس وفرويد ، واخيرا امتد التطور حتى شمل الرياضيات والمنطق موجها ضربة نهائية الى الاعتقاد بالحقائق المطلقة ، اذ اتضح أنه حتى البديهيات التى اعتبرت طيلة قرون عدة نماذج لما لا يمكن نقضه ليست فى الحقيقة سوى أمور يمارس الانسان فيها حرية الاختيار بل يختارها الى حد ما وفق راحته . وقد صاحب ذلك الانتعاش والتجاوب الشامل فى مختلف المجالات تلك الموجة المشار اليها من الهجوم الناقد الشديد لتلك « النسبية » الى الحد الذى اعتبرت فيه الفلسفة الليبرالية مسئولة عن الأزمة الفكرية التى يجتازها الانسان المعاصر .. فلماذا كان ذلك ؟ ان المؤلف يقدم لنا تفسيرا واضحا ومنطقيا لذلك الموقف فيبين أن تلك النظرة « النسبية » التى تبنتها الفلسفة الليبرالية بين ما تبنت كانت معولا اساسيا لهدم الحقائق الشاملة الثابتة المطلقة وتجريدها من سلطتها فتحا للطريق امام مقترحات الاصلاح مما يثير اولئك المتشبثين بالوضع الراهن والمستفيدين منه . ثم يبدأ المؤلف فى مناقشة الحجج الرئيسية التى يثيرها مريتان وغيره بشأن قصور اى فلسفة تنكر وجود الحقائق المطلقة ويلخصها فى اربع حجج رئيسية ويرد عليها على التوالى . واولى هذه الحجج هى أننا لا نستطيع من خلال مثل تلك الفلسفة ان نحدد لنا أهدافا خلقية فهى فلسفة قد تصلح لارشادنا الى الوسائل ولكنها تقصر عن أن تحدد لنا الغايات . ويكشف المؤلف عن مغالطتين اساسيتين فى تلك الحجة ، المغالطة الأولى هى ذلك الفصل المتعسف بين الوسائل والغايات ، فنحن دائما نعيد تنظيم أهدافنا بعد نقدها بمجرد أن نفكر فى الوسائل اللازمة لتحقيق هذه الأهداف والنتائج المترتبة على تحقيقها . والخلاصة « أنه عندما تريد أن تقيم غاية معينة فانت تفعل ذلك عادة بالنظر فيها على أنها وسيلة أو حالة تؤثر فى غايات أخرى » ص ٦٦ . والمغالطة الثانية هى ذلك الخلط بين مفهومى « الالتباس » و « الشك » فالقول بان كل الاعتقادات « ملتبسة منطقيا » لا يعنى ان صاحبها يشك فعلا فى اعتقاداته جميعا او لا يلتزم بها بل يعنى انها تخضع منطقيا لاحتمال أن تتهدم فى المستقبل وتظهر ادلة واقعية معينة ضدها ، وما لم توجد مثل تلك الادلة فليس هناك ما يمنع مطلقا من اعتناق المعتقدات الحالية التى تجمع الأدلة القائمة الآن على تأييدها ، وباختصار « فان نكران الحقائق المطلقة ان هو الا القول بان تظل اعتقاداتنا مستعدة لان تستجيب للخبرة ولا يعنى أن جميع القيم او المبادىء الخلقية موضع للشك » ص ٦٧ . اما الحجة الثانية التى يقوم عليها تحليل مريتان للنظرة الليبرالية فهى أن الفلسفة النسبية لا يمكنها ان تمنحنا التبرير الكافى لقانون خلقى او نظام اجتماعى بكامله اى انها باختصار لا تمكننا من أن ندين نظاما ما ونؤيد آخر بحجة أن الأمور نسبية ، ويدحض المؤلف تلك الحجة موضحا ان الذى يصبح عادة موضع شك أو جدل فى مثل تلك الحالة لا يكون عادة المبادىء الخلقية العامة ـ وهو ما تعنى به اى فلسفة ـ بل تطبيق هذه المبادىء على حالات خاصة ، اما طلب تبرير نهائى لنظام القيم « ككل » ـ وهو موضوع رئيسى فى فلسفة مريتان ـ فان المؤلف يرى انه امر يتعذر تماما تحقيقه على اى فلسفة كما أنه أمر ليست له ضرورة عملية . أما الحجة الثالثة فهى ما ياخذه مريتان على الليبرالية من أنها تعتبر الانسان مقياسا لكل شىء وأنه يجوز عندها لكل من شاء أن يختار نظام القيم الذى يرضيه ، ويرد المؤلف على تلك الحجة موضحا أنه لا وجود لاختيار مطلق فالاختيارات للقيم أو لغيرها « تتم فى احوال نفسية واجتماعية وطبيعية معينة ليست من صنع البشر وتترتب عليها نتائج حتمية لا تعتمد على آمال المختارين أو رغباتهم » ص ٧٣ . أما الحجة الأخيرة فهى ما ياخذه مريتان على الليبرالية من أنها فلسفة « مادية » و « دنيوية » تعتبر مصالح الانسان الفانى المحدود هى المحك النهائى لقيم الأشياء جميعا وتنكر انكارا تحكميا أن للانسان أية أهداف تسمو على قدرته وعلمه . ويرد المؤلف فى أسلوب ساخر متسائلا « اذا لم تكن مصالح الانسان هى الغاية النهائية له . فليت شعرى ماذا تكون غايته النهائية اذن ؟ ان الخنازير لا يدون لها تاريخ ولكن لو أنها كتبته لكان من المشكوك فيه أن تعتبر عصرها الذهبى مقرونا باكتشاف الانسان لطريقة تقديد لحم الخنزير . ولو طالب الناس الخنازير بان تعيد كتابة تاريخ الخنازير من وجهة نظر « أسمى » لكان ذلك من الوقاحة » ص ٧٤ . ثم يوضح المؤلف بعد أن انتهى من استعراضه لحجج مريتان وتفنيدها أن «النسبية» تدفعنا الى دراسة الأنظمة الاجتماعية القائمة بطريقة لا نجدها فى فلسفة تعتمد على المطلقات مما قد يؤدى الى كشف الزيف وادعاء القيم الذى تتميز به تلك النظم فيضعف اعتقاد الناس بشرعيتها. ويتضح لهم أن تلك النظم لا تملك من السلطة القدر الذى تدعيه لنفسها وهذا هو ما يعتمد عليه الرأى القائل بان الفلسفة النسبية تضعف السلطة الاجتماعية « نعم انها تفعل ذلك ، أنها تضعف سيطرة النظم التى لا تخدم المثل العليا التى يعتنقها أعضاء هذه النظم » ص ٧٧ .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى مناقشة فلسفة ثانى النقاد الذين يوجهون انتقاداتهم الى الليبرالية وتفسيرها للتاريخ ، وهو رينهولد نيبور فيعرض للفكرة الأساسية فى فلسفته..فكرة تأصل الخطيئة فى النفس البشرية بمعنى أن الخطأ والشر والرذيلة وما أشبه ليست مجرد نتيجة للظروف البيئية المحيطة ولا لجهل بالصواب والخير والفضيلة ولا لنظام اجتماعى بعينه بل هى استجابة لشىء عميق ثابت فى النفس البشرية هو انحرافها . ذلك الانحراف الذى اقترفت الليبرالية بمحاولة انكارها له أكبر خطيئة فى سجل الخطايا . ويوضح المؤلف كيف أنه لو سلمنا بأن لدى الانسان استعدادا للخطأ والانحراف فانه يمكننا اعتبار ذلك استعدادا انسانيا مثل الاستعداد للشيخوخة ، ويمكن الحد منه بتقدم العلم . والأمر لا يتم على مستوى النقاش المجرد فحسب بل أن له انعكاسه الضخم فى المجال الاجتماعى والسياسى فالاعتقاد بصلاح الانسان وانفتاح الطريق أمام امكانية تقدمه يقدم دفعة قوية الى كل الذين يريدون اصلاح مجتمعهم ، أما الاعتقاد باصالة الشر الانسانى فلا يدع متنفسا أمام مثل تلك المحاولات الاصلاحية .

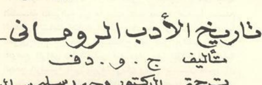
وبعد أن ينتهى المؤلف من عرض فلسفة مريتان وما قالته من أن الخطأ الكبير هو رفض الحقائق الأبدية ، وما قالت به فلسفة نيبور من أن هناك حقيقة أبدية ولكن الخطأ هو ظننا بامكان اكتشافها ، ينتقل الى فلسفة ثالثة ترى أنه ليس ثمة ما يمكن أن يسمى بالحقيقة الموضوعية ، وهى فلسفة كارل

مانهايم ، ويعرض المؤلف لتلك الفلسفة بالتفصيل ثم يفندهـا موضحا الخطأين الأساسيين اللذين وقع فيهما مانهايم ، خطأ الفصل المتعسف بين دراسة الطبيعة ودراسة الانسان ، وخطأ القول بانه ما دام الادراك جزئيا انتقائيا متحيزا فهـو غير موضوعى .

والفلسفة الرابعة التى يعرض لها المؤلف هى فلسفة آرنولد طوينبى ، ويرى المؤلف أنها ترتكز على ثلاث أفكار رئيسية . أولا فكرة التحدى ورد التحدى وهى عكس الفكرة الشائعة عن ان الاحوال المريحة هى الأكثر ملاءمة لنشوء الحضارات . والفكرة الثانية هى فكرة ان عمل المؤرخ ـ كما يقول طوينبى ـ هو على وجه الدقة ان يضع الأحداث فى مجال دراسة يمكن الناس من فهمها ، والفكرة الثالثة هى القول بأن كلا من المجتمعات البشرية ما لم يكن يعانى من سكرات الموت هو كل متماسـك ، ويرى المؤلف أن تلك الفكرة بالذات هى الفكرة النهائية التى تقوم عليها فلسفة طوينبى ، وهى تعنى أن « الحضارة السليمة انما هى شىء متكامل ، فنشاطها الاقتصادى لا ينفصل عن مقاييسهـا الخلقية ، ومقاييسها الخلقية تمنحها الرؤيا الدينية شيئا مـن الدفء . ولا يمكن أن يعالج أى جزء منها مستقلا دون الاخلال باتزان الاجزاء كلها . ليس ثمة شىء يحدث بالمصادفة ولا يخدم غاية بل كل شىء يتسق مع سائر الأشياء الأخرى ويعمل على وحدة الكل » ص ١٩٣ .

ويرى المؤلف أن ذلك الحكم حكم متعسف الى أبعد الحدود فالقول « بان التاريخ يتبع اتجاها خطط له سلفا ، يجعل كتابة التاريخ نوعا من التنجيم فمع أن كل ما يحدث فى التـاريخ له أسبابه وله مكانه المناسب فى نظام ما فليس كل شىء واجـدا مكانه فى النظام نفسه أو متبعـا الخط ذاته . اذ أن مختلف خطوط السير من الاسباب الى النتائج تتقاطع وتتشابك » ص ١٩٧ .

قدرى حفنى



منذ شـهرين على وجه التقريب بزغت فى حياتنا الثقافية ترجمة الجزء الأول لكتاب من ألمـع الكتب التى تبحث فى الأدب الرومانى القديم ، أعنى تاريخ الأدب الرومانى ، منذ البداية حتى عصر أوغسطوس ، لمؤلفه الأستاذ جون ويت دف . وللاسف العميق لم يصاحب صدور هذا الكتاب ، بالرغم من ظهوره لأول مرة فى لغتنا العربية ، أى علامة من علامات الارتياح او حتى الاستياء تدل على وعى ثقافى بحقائق هذا الأدب الخالد . كذلك لم تصاحبه ادنى الهمسات ولا أقول صيحات الاعجاب مثل تلك التى صاحبت مهر عروسة الخميسى أو زلزال مصطفى محمود او كوبرى ناموس سعد الدين وهبه ، او حتى عل الاقل عشر صيحات الاعجاب التى صاحبت أغنية « أنت عمرى » فى اعجازها المصطنع .

والرأى عندى أن هذا الركود الثقافى تجاه مثل هذه الأعمال الفنية الخالدة ، هو فى حد ذاته تخلف فكرى خطير وبادرة تدعو الى الخوف من الرجوع مرة أخرى الى ذلك الأمد البعيد حين تعالت صيحات استاذنا الدكتور طه حسين أن استيقظوا وافيقوا من غفوتكم ، وانهلوا من منابع الثقافة اليونانية والرومانية الخالدة الأصيلة . فما أحوجنا اليوم الى مثل هذه الصيحـة ، بل الى عديد مثلها كى نفيق وننهل ونحن فى مرحلة بناء ثقافى لـكياننا الفكرى .

لقد ارخ الأستاذ « دف » للادب الرومانى فى مجلدين : ينقسم المجلد الأول ، وهو ما نعرضه الآن ، الى جزئين : الجزء الأول يتناول الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر الجمهورية ، وهو ما ظهرت ترجمته الى العربية . والجزء الثـانى يتناول الأدب الرومانى فى عصره الذهبى . أما المجلد الثانى فيتناول الأدب فى عصره الفضى ، ارجو أن استطيع تقديمه للقارىء عما قريب .

وقد قام بترجمة الجزء الأول من المجلد الأول أستاذ فاضل من خيرة أساتذة جامعاتنا المصرية فى الدراسات اللاتينية واليونانية هو الدكتور محمد سليم سالم الذى يشغل كرسى هذه الدراسات بكلية الآداب ، جامعة عين شمس . وللاستاذ المترجم عديد من الأبحاث فى اللاتينية واليونانية منها بحث قيم عن مفسرى الاحلام فى عبادة ايزيس Isiatic conciectores وكتاب فى معـانى الريطوريقا ، فصل من كتاب ابن سينا ، الحكم العروضية أوكتاب المجموع تحقيق وشرح ، وغيرها من الكتب والأبحاث فضلا عن جهده الكبير فى تعريب كثير من المؤلفات المسرحية الرومانية .

وكتاب « دف » هذا من اعقد المؤلفات التى ظهرت فى هذا النوع من الدراسات من ناحية الأسلوب ، فهو مكتوب بلغة تكاد تكون مقصورة على الخاصة من طلاب هذه الدراسة فجاء لذلك عسير الفهم فى لغته الأصلية ، ولكن الأستاذ المترجم استطاع بفهمـه العميق لتاريخ الأدب الرومانى وللغـة هذا الكتاب ـ وهى الانجليزية ـ أن يكشف لنا عن جوانب ممتعة قيمة فى هذا الأدب فجاءت الترجمة مشرقة الأسلوب واضحة المعنى فى غير تكلف أو صنعة .

لا شك أن تاريخ اللغة اللاتينية حافل بالمراحل المختلفة التى مرت بها فى أثناء نشوئها وارتقائها . فمما يبعث على الدهشـة هو كيفية التصور ان لهجة بسيطة ، كانت تتحدث بها قبائل متفرقة نزحت الى اقليم لاتيوم ، تصبح لغة لأعظم امبراطورية فى العالم ، ووسيلة للتعبير عن أرقى وأسمى الآداب . ولقـد أصبح من الحقائق الموضوعية ان اللغة اللاتينية هى المصدر الفعلى لكل اللغات الاوربية الحديثة (الرومانسية) . وفى أثناء مرور هذه اللغة بمراحلها المختلفة تأثرت ـ ولا شك ـ باللغة اليـونانية القديمة ، وهذا واضح جدا فى الكلمات اليونانية التى دخلت فى عداد اللاتينية ، كما أن اللهجات الايطالية المختلفة قد لعبت دورا كبيرا فى اللغة اللاتينية التى قد عمت ايطاليا بعد ذلك .

ومن الممكن تقسيم عصور تاريخ اللغة اللاتينية الى تلك الفترات الرئيسية فى الأدب الرومانى نفسه ، مع ملاحظة الفارق وهو أن

النصوص اللغوية ترجع الى تاريخ يسبق مائتى سنة على الأقل التاريخ الذى يعطى عادة لنشوء الادب . وهذه الفترات هى كما يلى :

١ - من ٥٠٠ - ٢٤٠ ق.م : وهى تعتبر من أقدم عصور اللغة اللاتينية ، فهى تتمثل من الناحية اللغوية فى تلك المخلفات البدائية غير المصقولة ، والتى كانت فى الغالب من قبيل القوانين والطقوس الدينية .

٢ - ٢٤٠ - ٧٠ ق.م : وقد بدأت اللغة فى هذه الفترة تسمو وتتبلور خصائصها على يد الشاعرين اينوس Ennius ، وبلاوتوس Plautus

٣ - ٧٠ ق.م - ١٤ م : وهى أخصب فترات اللغة اللاتينية ، العصر الذهبى للشعر والنثر .

٤ - ١٤ - ١٨٠ م : العصر الفضى ، عصر الكتاب الذين عاشوا فى أوائل الامبراطورية ، تميزت اللغة بالتكلف والصنعة ، وانتشار اللغة العامية .

٥ - ١٨٠ م وما بعدها : فترة اللغة اللاتينية المتأخرة وتستمر حتى ظهور اللغات الرومانسية .

ومما يذكر أنه لا يمكننا الفصل بين لهجة التخاطب اليومية التى كان يستخدمها المثقفون Sermo cottidianus أو Sermo urbanus عن اللهجة العامية Sermo plebeius أو عن لهجة الريف Sermo rusticus ، وذلك أن الفصل بينها لم يكن تاما ، فقد كان لكل منها تأثير على الأخرى ، وهذا واضح فى بعض رسائل سيشيرون Cicero الذى استخدم فيها اللغة الدارجة ، كما نجد تقليد شعراء الهجاء أحيانا لما فى اللغة العامية من قوة أمثال جوفينال Juvenal ، ومارتياليس Martialis . وهكذا سارت اللغة اللاتينية فى مراحلها الطويلة المختلفة الى أن حل القرن التاسع الميلادى ، فلم تعد لغة التخاطب بالمعنى الدقيق ، ولكن ليس معنى هذا موتها ، بل ظلت لغة الفلسفة والبحث ولغة الكنيسة الرومانية فى العصور الوسطى .

وكما تميزت اللغة اللاتينية فى مراحلها الأولى بالجفاف وعدم النضج ، تميز الرومانى الفرد بطابع فريد من الصرامة والحزم والخلق القويم . فلم يهتم الرومان فى بداية حياتهم بالآداب والفنون - على عكس الاغريق - قدر اهتمامهم بالروح العسكرية العملية ، كما اتجه سلوكهم الأخلاقى الى تمجيد الأسلاف العظام . هكذا تمثل الأدب الرومانى أيضا فى مراحل تكوينه الأولى بمحاولات فنية ساذجة غير مصقولة ، يميزها الطابع العملى الصرف ، ولهذا نتبين أهمية الشعر والنثر التعليمى ، « فنحن لا نجد - كما يقول هوراس فى فن الشعر - فى أى أدب مثل هذه القدرة على السمو بعمل نافع الى مرتبة عمل لذيذ » .

على أن الديانة الرومانية كانت هى الأخرى ذات صبغة عملية أكثر منها روحية ، فلكل الهة أو اله اختصاصات محددة يشرف عليها ، فلم تطلب الآلهة من البشر سوى عمل الفضائل التى يقوم عليها بناء الأسرة كالطاعة واحترام الآباء والأجداد . وبالرغم من تعدد الديانات فى روما ، لم يكن للتعصب الدينى وجود .

ولعل أول سؤال يواجه الباحث فى تاريخ الأدب اللاتينى هو متى بدأ الرومان فى تدوين أفكارهم بطريقة أدبية ، ومتى بدأوا ينشدون الشعر ويكتبون النثر الأدبى ؟

وللاجابة على هذا السؤال نحتاج أولا الى البحث عن العصر الذى عرفت روما فيه الكتابة ، ولابد من ذكر أن الكتابة ليست شرطا وانما هى عارض فى خلق الفنون ، وما هى الا طريقة لتدوين أو لتخليد هذه الأفكار والآداب . ولعل أقدم نقش بقى لنا ، ذلك المشبك الذى عثر عليه فى بلدة برابنستى وينسب عادة الىالقرن السادس قبل الميلاد ، والكتابة موجودة عليه من اليمين الى اليسار . ومهما يكن من أمر فقد وجدت أغان وأناشيد دينية كان المثقفون فى العصور المتأخرة يعترفون بأنهم لايفقهونها ، وهذا دليل على قدمها . فلم تكن هذه الأشعار البدائية سوى محاولات ساذجة تتعلق بالطقوس الدينية وتمجيد الأسلاف . والى جانب هذه المحاولات وجدت بعض الأشعار تعتبر الأساس للدراما أبرزها الأشعار الفسكينية ، وكانت تنشد فى أعياد الحصاد والزواج، هذا الى جانب القصص الاتلانية نسبة الى مدينة Atella فى اقليم كمبانيا ، وهى عبارة عن هزليات تصور أشخاصا لهم طابع خاص كالطفيلى والمرأة الفانية .

هكذا ظل الأدب الرومانى يخطو خطوات متعثرة الى أن انتصر الرومان على قرطاجنة واستولوا على صقلية فتدفقت الأموال من المستعمرات وانتشر الترف فحدث بين الرومان ما حدث عند العرب قديما اذ كثرت الأموال والخيرات ورغب الناس فى الآداب والفنون ونهضت الحركة التى ترمى الى تعريف العرب بكل ما هو قديم من آثار الفرس واليونان والهنود .

وكان أول كاتب عرفته روما هو ليفيوس أندرونيكوس (٢٨٤ - ٢٠٤ ق.م) الذى ترجم الأوديسه ، ملحمة هوميروس ، الى شعر من الوزن الساتورنى . أما مسرحياته التى اقتبسها من أصل يونانى فتعتبر بحق نقطة البداية التى توضح تأثير الأدب الهيلينى على الأدب اللاتينى .

لكننا نلحظ فى جنايوس نايفيوس (٢٧٠ - ١٩٩ ق.م) أصالة أكبر واستقلالا أوضح ، وبخاصة فى قصصه التاريخية التى ابتدعها Fabulae practeytae كذلك فى ملحمته التى وضعها عن الحرب البونية .

أما انيوس (٢٣٩ - ١٦٩ ق.م) (١) صاحب الحوليات Annales ، فيعتبر اعظم شعراء روما فى العصر الجمهورى ، أثرت فيه البيئة وصبغته بصبغة الثقافة اليونانية الرومانية ، فهو شاعر مطبوع غلبت قريحته فنه الشعرى ، وقد وصفه أوفيد بانه « عبقرى تنقصه الصنعة arte rudis » . والحوليات سجل لتاريخ روما أدخل انيوس فيها شيئا جديدا على النظم الرومانى أعنى استعمال الوزن الاغريقى المعروف بالسداسى .

وفى مجال المسرح الكوميدى يعتبر بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ق.م) زعيم هذا الفن فهو من طبقة العامة لذلك كانت مسرحياته موجهة الى طبقة الصناع والتجار والفلاحين ، انتقد فيها العيوب الأخلاقية الشائعة فى عصره باسلوب قارص .

ثم يأتى كايكيليوس (٢١٩ - ١٦٦ ق.م) الذى يمثل لنا فترة انتقال الى نوع من الكوميديا تناوله ترنس فيما بعد . وكايكيليوس أكثر قربا الى النمط الاغريقى ويمتاز أيضا بالسخرية .

(١) كان يستوجب هنا تقديم بلاوتوس الشاعر الكوميدى حسب الترتيب التاريخى ، ولكن مكانة انيوس فى الملحمة وعظمته فى هذا الفن تستدعى ذكره بعد نايفيوس .

على أن الكوميديا تصل بعده الى أعلى مرتبة على يد ترنس (١٩٥ ؟ ـ ١٥٩ ق.م) فمسرحياته تتناول الشخصيات التى تناولها بلاوتوس تقريبا الا أنها أكثر منها صقلا ، فهى تهتم بالتحليل النفسى وبدراسة الشخصيات الانسانية دراسة تفصيلية . وقد كان ترنس مقتبسا عن اليونانية أكثر منه مترجما، بلغ بأسلوبه الذروة فى الوضوح والرشاقة ونقاء التعبير .

●

نعود مرة أخرى الى التراجيديا الرومانية فنجدها قد خطت خطوة جديدة بعد انيوس بظهور باكوفيوس (٢٢٠ ـ ١٣٠ ق.م) فقد خلع عليه هوراس لقب مثقف doctus لعلمه الغزير بالتراث وباللغة اليونانية . كان باكوفيوس حرا فى اقتباس مسرحياته ، وقد تميز أسلوبه بأصالة فريدة فى الجزالة وفى استخدام المحسنات البديعية ، وقد ألف اثنتى عشرة ماساة معظمها مأخوذ عن سوفوكليس ويوريبيديس .

وتظل التراجيديا الرومانية تصعد درجات الرقى حتى تصل على يد اكيوس (١٧٠ ـ ٨٦ ق.م) أعلى مكانة لها . فهو يشبه انيوس فى كثرة الموضوعات التى تناولها . كتب فى التاريخ والزراعة ، يمتاز شعره التراجيدى بالفخامة وكثرة الحكم والأمثال والأقوال المأثورة ، فهو نفاذ الى معرفة الطبائع البشرية ، تثير أشعاره كثيرا من الانفعالات الوجدانية ، كما كانت تشيد بالفضائل الرومانية فى التغلب على المصاعب . ومما يذكر أن أكيوس كانت له نظرية خاصة فى هجاء الكلمات اللاتينية المستعارة من اليونانية، فهو يرى كتابة هذه الكلمات المستعارة كما هى ، ولكن هذه النظرية لم تلق قبولا .

أما فى نطاق شعر الهجاء فيتفرد لوكيليوس (١٨٠ ـ ١٠٣ق.م) باهمية خاصة ، فقد استطاع أن يعكس على القصيدة الهجائية Satura سلوك عصره بوضوح فى لغة ساخرة لاذعة ، ولذلك كانت أهمية أشعاره فى كونها سجلا حافلا للحياة المعاصرة له .

أما فى مجال النثر الأدبى البحت ، أى الخطابة والتاريخ والقانون ، فقد تطور تطورا ملحوظا على يد كتاب عديدين فى هذا الفن أبرزهم ماركوس كاتو (٢٣٤ ـ ١٤٩ ق.م) الذى حاول وقف تيار الثقافة اليونانية فى ذلك الوقت فلم يستطع لصمود جمعية سكيبيو أمامه التى تزعمت محاولة نشر هذه الثقافة على أوسع نطاق . ويعتبر كتاب كاتو « الأصل Origines » أشهر كتبه وقد حاول فيه تسجيل تاريخ روما .

بعد كل هذه البذور التى نبتت وترعرعت على يد هذا العدد الحافل من الكتاب الرومانيين ، كان من المنطقى أن تصل هذه النباتات الى مرحلة من النضوج الفكرى تستوجب قطفها، أى وصول الأدب اللاتينى الى قمة مراحل تطوره فى عصره الذهبى . وينقسم العصر الذهبى الى مرحلتين : الأولى وتدعى عصر سيشيرون وقيصر والثانية عصر أوغسطوس . ففى هذا العصر الذهبى ظهرت أرقى أنواع الشعر والنثر . فهذا لوكريتيوس (٩٩ ـ ٥٥ ق .م) أمام الشعر التعليمى فى روما فى قصيدته « عن طبيعة الأشياء De Rerum Natura » التى نظمها فى الوزن السداسى ، قد ضمنها تقريبا كل آراء أبيقور وفلسفته القائلة بأن اللذة دليل الحياة ، وان تفسير الكون مرجعه أساسا النظرية الذرية تلك التى أخذها ابيقور عن ديموكريتوس .

أما كاتللس (٨٤ ـ ٥٤ ق.م) ـ وأقران عصره ـ فقد تأثر بالطابع العلمى العاطفى الذى تميزت به مدرسة الأسكندرية ، الا أنه استطاع التعبير بصدق وواقع عن جوانب كثيرة من العاطفة الانسانية وبخاصة حبه للسبيا Lesbia ، ذلك الحب الذى جلب عليه كامل السعادة والشقاء فى آن واحد ، وأفصح عن القوة الشعرية الكامنة فى نفسه .

ثم ياتى بعد ذلك دور النثر الموسيقى الواعى على يد سيشيرون (١٠٦ ـ ٤٣ ق.م) سيد الخطابة الأعلى الذى أفاد كثيرا من دراسة المنطق ، ذلك أن الرواقيين عنوا بعلم الجدل والنقاش ، على أن سيشيرون لم يتقيد بمذهب فلسفى معين .

واذا كانت شهرة سيشيرون تقوم أساسا على مؤلفاته الأدبية بصرف النظر عن أدواره فى السياسة ، فالعكس يقال عن قيصر (١٠٢ ـ ٤٤ ق.م) الذى ترك لنا ستة كتب عن حرب الغال ، وثلاثة عن الحرب الأهلية .

ثم تأتى المرحلة الثانية للعصر الذهبى ، عصر أوغسطوس ، بظهور عملاق الشعر اللاتينى فرجيل (٧٠ ـ ١٩ ق.م) الذى تقوم شهرته على الرعويات التى تكاد تكون صورة طبق الأصل للاناشيد الرعوية التى كتبها تيوكريتوس الشاعر اليونانى الذى ازدهر فى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد . ثم الزراعيات قصيدته التعليمية التى تأثر فيها بالشاعر اليونانى هيسيود فى قصيدته « الأعمال والأيام » ، أما الانيادة وكتبها الاثنا عشر فهى التاج الذى توج به فرجيل عصر أوغسطوس ، كرس لها الأحد عشر عاما الأخيرة من سنى حياته ، وهى على نمط الأوديسه والالياذة . ومهما قيل عن مدى اقتباس فرجيل من أبيات عن غيره من الشعراء فهذه القصيدة قمة البناء الفنى الذى تجسمت فيه الملحمة الرومانية وتمثلت أعظم تمثيل .

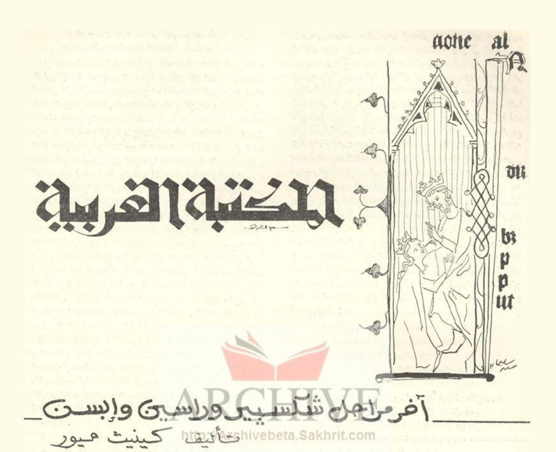
أما هوراس (٦٥ ـ ٨ ق.م) وما خلفه لنا من تراث فكرى خالد فتقوم شهرته على ما كتبه من رسائل Epistulae أكثر مما تقوم على هجائياته واناشيده وأغانيه ، فرسائله لم تتناول مسائل الحياة العامية فحسب ، بل تناولت فى الصميم موضوعات فى النقد الادبى ، وبخاصة رسالته فن الشعر اشهر ماكتب ، التى يحلل فيها طبيعة الشعر ووظيفته ، ويثير مشكلات نقدية كثيرة كان ارسطو قد تناولها فى كتابه « الشعر » ايضا .

أما أهم شعراء الأليجيه فهم تيبوللوس (٥٥ ـ ١٩ ق.م) ، وبروبرتيوس (٥٠-١٦ ق.م) وأوتيد (٤٣ ق.م ـ ١٨ م) .نظموا لنا أشعارا غنائية غرامية تحدثوا فيها عن حبهم ،وأجادوا استخدام الوزن اليونانى الذى يتكون من بيت فى الوزن السداسى يليه آخر فى الوزن الخماسى . على أن اوتيد ذاع صيته اكثر نظرا لما تحويه أشعاره من عذوبة ورقة وصفات رومانتيكية .

وفى مجال النثر لا نجد سوى ليفى تقريبا (٥٩ ق.م ـ ١٧ م) الذى يحتل القمة فى هذا الفن . كان يهدف الى كتابة تاريخ تفصيلى لروما منذ البداية حتى عصره فى ١٤٢ كتابا فقد معظمها ، ولم يبق لنا منها سوى ملخصات توضح لنا طريقته فى تناول الموضوع .

وبعد ، هذه عجالة خاطفة ، ولمحة سريعة لأهم ما ورد فى المجلد الأول ليس الغرض منها سوى تشويق القارىء العربى للاطلاع على ترجمة ما ظهر من هذا الكتاب أو قراءته فى لغته الأصلية لمعرفة الجوانب الفكرية الهامة التى يحملها فى ثناياه ، راجيا ان يتم الأستاذ المترجم ما بداه ، فيكون بذلك قد أسدى للعربية خدمة جليلة بترجمة امثال هذه الكتب .

رأفت حليم



آخر مراحل شكسبير وراسين وإبسن

تأليف كينيث ميور

الأستاذ « كينيث ميور » مؤلف هذا الكتاب ، أستاذ كرسي ورئيس قسم الأدب الانجليزي بجامعة ليفربول بانجلترا وهو متخصص في أدب الفن الدرامي له فيه ابحاث وتراجم من الفرنسية واليونانية واللاتينية وهو الى جانب ذلك شاعر ترجم راسين من الفرنسية للانجليزية شعرا . والكتاب عبارة عن محاضرات ألقاها الأستاذ كينيث ميور في أمريكا بدعوة من جامعة واين في ابريل ١٩٥٩ وهو يختص أساسا بأعمال شيكسبير وراسين وابسن وهم الدراميون الذين تخصص فيهم الكاتب كناشر وكمترجم بل وأيضا كمخرج لمسرحياتهم . كما أن هذا الكتاب يعالج أيضا - وباختصار - ثلاثة من كتاب المسرح وهم سوفوكليس ويوريبديس وسترنبرج والى جانب هذا يعرض الكتاب لعديد من الشعراء والرسامين والموسيقيين والقصاصين حيث يرى في هؤلاء جميعا صفات مشتركة بين أعمالهم في مراحلهم الأخيرة وبين أعمال المراحل الأخيرة عند شيكسبير وراسين وابسن والرأى عنده أن الكاتب الفنان بعد أن عالج موضوعات عديدة يتراءى له الكون وفلسفته رؤية مختلفة في نهاية أعماله عن كل رؤاه في مراحله الأولى كما أن الفنان سواء كان رساما أو شاعرا أو موسيقيا يعود غالبا في آخر أعماله الى الموضوعات الرئيسية التي كانت تلاحقه في فجر حياته الفكرية أو الأدبية يعود اليها ويعالجها في ضوء الرؤية الجديدة فمثلا أدموند واللر Edmund Waller عبر عن العمق الجديد والفهم الجديد في محاولة الفنان في آخر أيامه ليحل لغز الحياة

يهدأ البحر عندما .. تفرغ الريح .. أنواءها
هكذا .. هدوءنا .. عندما تنتهي فينا العواطف
فعندئذ نعرف .. كيف كان هباء غرورنا ...
بكل ما هو زائل .
فسحب الحب أمام عيوننا الصبية
كانت تخفى الفراغ الذى .. تكشفه السنون
وعندما يتداعى كالهشيم .. كوخ النفس المظلم
يدخل نور جديد خلال الشقوق التي خلفها الزمن
ويزداد الانسان قوة بضعفه .. وحكمة
كلما اقترب من بيته الأبدى

فيرى ـ وهو يترك بيته القديم ـ عالمى الحياة والموت
واقفين على عتبة بيته الجديد

ثم يؤكد الأستاذ كينيث ميور رايه فى أن الفنان فى مرحلته الاخيرة يكشف عن بصيرة روحية لم تظهر فى أعماله السابقة ، فيشير الى الرسام بوتيشيلى Botticelli الذى تمتاز أعماله الأخيرة بجلال أخلاقى كما فى عمله (الميلاد) المعروض فى المتحف القومى بلندن والذى رسمه فى سنة ١٥٠٠ ويقول الأستاذ ميور ان الفرحة والبهجة التى تظهر فى أمامية اللوحة عندما يقبل ثلاثة من بنى البشر ثلاثة من الملائكة هذه الفرحة تقلل من شانها فكرة الشر الدنيوى التى تعبر عنها الشياطين فى الصورة ويقارن المؤلف بين لوحة الميلاد ولوحات أخرى كلوحة « ميلاد فينوس » أو « البريمافيرا » التى تبهرك على التو بما فيها من جمال عصر النهضة فيجد أن الفرق بين اللوحتين أشبه بالفرق بين العاصفة آخر مسرحيات شيكسبير ومسرحية (منتصف ليلة صيف) . ان الفرح والغبطة فى لوحات بوتيشيلى الأخيرة كالفرح والغبطة فى آخر أعمال بيتهوفن . لقد تمكن الفنانان من بلوغ الفرح بعد الالام والشر الانسانى الذى مرا به . ان البراءة التى تكشف لوحة (الميلاد) أتت بعد الخبرة الانسانية وليس قبلها ويعرج المؤلف على « توماس هاردى » فيرى فى قصيدته : « من قديم لقدماء » قائمة طويلة باسماء اناس أضاءوا باحتراقهم فى نهاية مطافهم غير أن ذلك بطبيعة الحال لا يحدث هكذا دائما . كما أن نفس المعنى ـ فى رأى المؤلف ـ يظهر أيضا فى جزئين من أعمال الشاعر لندور landor الاخيرة « الثمرة الاخيرة لشجرة قديمة » ، و « عيدان جافة » أو ـ ان شئت ـ « ثمار الهشيم » ويشير الكاتب بعد ذلك الى عشرات الكتاب والفنانين والشعراء والموسيقيين فياخذ مثلا الشاعر وليام بتلر ييتس فى آخر أعماله التى بدات ب « البرج » سنة ١٩٢٦ والتى احتوت « النجم الدائر نحو النهاية » وانتهت بالقصائد الاخيرة التى صدرت بعد موته .

فيقول ميور أن شعر ييتس فى هذه الأعمال كان أعظم مما سبق من اشعاره وحتى عندما وهنت قواه وأصبح مجرد ...

حقل من حشيش أخضر
للهواء والنزهة

استمر ينظم الشعر الغنائى الذى يلى المرتبة الثالثة لأعظم أعماله وكان فى ذلك مندفعا بما سماه « النشاط الجنونى لرجل عجوز » كما أن قصائده فى الفترة الأخيرة كانت تعالج طبيعة الالهام الشعرى وطبيعة الحقيقة الشعرية والعلاقة بين الفن والحياة ، هذه المواضيع ذاتها كانت تشغل بال كل من رلكه Rilke وابسن فى آخر مراحلهما .

وكان رلكه يصر على الصبر ويعتبره أساسا لازما للابداع . فالفنان عند رلكه يجب ألا يعد السنين بل يجب أن يكون كالشجرة التى تنمو ببطء فى مهل وثقة والتى تعرف أن بعد رياح الربيع يأتى الصيف يحمل الثمار « ان الصبر هو كل شىء » . ويرى رلكه أن الشاعر لا يمكن أن يصبح صوت الطبيعة قبل أن تنمحى ذاتيته ونحن نرى أن هذه العبارة تشبه الى حد كبير ما قاله اليوت بأن على الشاعر أن يمحى ذاتيته ليكتب شعرا .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى سوفوكليس ويرى أن مسرحيته « أوديب فى كولونس » قد كتبها عندما بلغ التسعين من عمره فى آخر حياته وكان سوفوكليس قبل ذلك قد كتب مسرحيتين تعالجان حكاية أوديب فكتب « انتيجونى » وهو فى الحلقة الخامسة و « الملك أوديب » عندما بلغ السبعين وفى آخر حياته شعر سوفوكليس ـ كما فعل كل من شيكسبير وابسن فى آخر حياتهما الفنية ـ بضرورة اعادة معالجة الفكرة ـ التى كانت قد شغلته فى صباه ـ فى ضوء رؤياه الاخيرة عن الحياة . فكما عالج شيكسبير من جديد الغيرة والخيانة فى آخر مسرحياته فقد عالج سوفوكليس أيضا حكاية أوديب متناولا من جديد مشروع خيانته . وكينيث ميور يفضل « أوديب فى كولونس » على « الملك أوديب » ففيها لا نجد العاطفة المريضة فى شخصية أوديب فهو صريح واضح قاطع مدافع عن بلاده مستعد لكل ما يعترض طريقه كما أن موقفه من الأحداث الأخيرة فى حياته قد تغير فهو لم يعد يعترف بذنبه فعندما تتهمه المرشدات بالخطيئة يجيب بحرارة « لا .. لم أقع فى خطيئة » أما عن مقتل أبيه فيجيب أنه لم يكن يعرف أنه أبوه ، ثم أن أباه كان يسعى الى قتله وعلى ذلك فهو برىء أمام القانون وأمام السماء وفى مشهد آخر مع كريون يفند أوديب خطيئته معلنا انه ارتكب جريمة قتل أبيه وعشق أمه جاهلا لأنه هكذا كان قدره وربما كان سبب ذلك القدر هو أن أجداده كانوا قد أغضبوا الآلهة ، وعندما تزوج أمه « جوكستا » لم يكن أحد يعرف العلاقة بينهما حينئذ .. يسال أوديب كريون من الاتهام بالقتل :

بل أخبرنى
لو أن شخصا كان على وشك أن يقتلك
أفكنت وأنت العادل تساله أولا
« أأنت أبى » أو أنك أولا تصده عنك بضربه
فانت تحب الحياة
بلا شك ، ومن الطبيعى أن تعمل قبل أن تفكر ..
فى الصواب والخطأ هكذا كان الحال معى
لقد اصطادتنى الآلهة ، فما كان أمامى من مفر
ولو أن روح أبى عادت الى الارض ..
من جديد .. لما ناقضتنى العبارة .

وعندما تتقدم المسرحية نجد أن أوديب ـ يقول المؤلف كينيث ميور ـ يصبح عملاقا فهو فى أول المسرحية رجل هرم أعمى ومحطم ولكنه يزداد قوة وصلابة وسلطة فى النهاية وذلك لا لأن الآلهة قد خففت عنه قبضتها أو هادنته بعض الشىء ولكن ذلك التطور فى شخصية أوديب هو نتيجة عذابه العظيم . ويرى ميور أن العذاب والصبر والتحمل لها مدلولات ضخمة عند شيكسبير فى مسرحية « الملك لير » فلير يقول : « ساكون نموذجا للصبر كله » ثم هو يصرح ناصحا : « جلوستر .. عليك بالصبر » وفى آخر المسرحية يصبح الملك لير معنى ذلك لأنه عانى وتعذب الكثير لذلك فنحن نحس نحوه احساسنا نحو أوديب :

أواه ! دعه يمر
فهو يكرهه كل من ـ
فى عذاب هذا العالم ـ
يبقيه مدة أطول

ويرى كينيث ميور أن العذاب عنصر هام نحو الرؤيا الجديدة فيرى فى « الجريمة والعقاب » لدستيوفسكى أن راسكولنيكوف يركع فجاة ويقبل قدمى الفتاة سونيا التى باعت نفسها لتعول أسرتها قائلا لها : « اننى لا اركع لك شخصيا ولكننى أركع

للانسانية المعذبة فى شخصك » وكذلك الحال فى أوديب الذى تعذب العذاب الكثير واصبح قادرا ان يجلب النعمة للاخرين .

ثم ينتقل الى شيكسبير بعد أن يناقش فى اختصار يوريبدس وستراندبرج فيجد ان الاول قد انتحى نفس المنحى فى نهاية أعماله بينما ستراندبرج كانت حياته الزوجية المضطربة تحول دون الوصول الى هذه الرؤيا وصولا مستمرا .

ويناقش كينيث ميور أعمال شيكسبير ويأخذ بالتفصيل آخر مراحله ويفند آراء بعض النقاد فهو مثلا يناقش رأى دودن ـ ومن حذا حذوه من تلاميذه فى القرن العشرين ـ القائل بأن النهايات السعيدة فى آخر مسرحيات شيكسبير انما تعكس حالة الصفاء والطمأنينة والوفاء فى وجدان الشاعر ويرفض ميور الرأى القائل ان الكاتب يكتب التراجيديا لأن العواصف العاطفية تعصف بروحه ووجدانه ويكتب الملهاة والمسرحيات ذات النهاية السعيدة لأنه مبتهج الأسارير مغتبط الوجدان ويدلل على ذلك بأمثلة من التاريخ المسرحى فيذكر أن موليير مثلا كتب ما كتب من الملهاة الباسمة المرحة بينما كان تعسا ومريضا كما أن مضحك الملك فى مسرحيات شيكسبير كان يضحك وهومهيض الجناح ، ويخلص ميور الى أن الشاعر يكتب المأساة أو الملهاة لأسباب تختلف تماما عما يجيش فى نفسه ووجدانه انما يكتب عن نظريته فى مفاهيم الحياة .

ويغلب على نظرة شيكسبير للحياة أو الكون فى آخر أعماله عنصر التوافق « الهارمونى » الذى نصل اليه بعد الفوضى والاضطراب ، والسلام الأبدى الذى يصل له الانسان بعد خبرات مريرة ورحلة طويلة تبدأها النفس بمتطلباتها وتسير حتى تنجلى أمام عيون الانسان الرؤيا الجديدة : أن الرحلة كانت وراء السراب وان سلام النفس وسلام الانسانية لا يمكن الوصول اليهما عن طريق ما غير الصفح والغفران ، والصفح والغفران هما وسيلتا الوفاق والسلام النفسى .

ويقول ميور ان شيكسبير فى مسرحية العاصفة يكتب عن سعى الانسان لمنفعته الشخصية وهى الشكل الأساسى والعالمى لعنصر الشر ويجسمها شيكسبير فى شخصية كاليبان وهو ابن الشيطان والساحرة كما يصورها أيضا فى « انطونيو » و « الونزو » و« سباستيان » الذين سماهم شيكسبير ثلاثى الخطيئة وقد سعى هؤلاء لمنفعتهم الذاتية فأبعدوا «برسبرو» وابنته «ميراندا» عن دوقيته فى ميلانو وقذفوا بهما الى عرض البحر فى قارب لايقوى على مصارعة الأمواج ولكن « برسبرو » وقد أعطاه شيكسبير قوة تفوق كل القوى التى أعطاها لكل أبطال تراجيدياته تلك هى قوة السحر ـ التى تمكن بها أن يتسامى عن فكرة الأخذ بالثأر وآثر الصفح والغفران وبذلك أمكنه الوصول الى ذلك الوئام النفسى والسلام الروحى .

ويقول ميور ان « برسبرو » غفر لأعدائه بناء على اشارة من « ايريال » وهو التجسيم لقواه الخيالية أى أن شيكسبير قد اتفق مع شيلى على « أن الخيال هو الأداة الكبيرة للخير الخلقى والشعر بتأثيره على العلة فهو بالتالى يتحكم فى المعلول » وربما اتفق مع و. هـ. أودن Auden فى تعريفه للفن العظيم عندما قال « انه يعلم الناس أن ينسوا الكراهية ويتعلموا المحبة » ومما هو جدير بالاشارة أيضا أن الغفران انما يعتمد على التوبة. ويعلق ميور على صفح « برسبرو » عن أعدائه قائلا : « انه يصفح لأن الصفح من الاعمال النادرة » . وذلك أقرب الى سينيكا Seneca منه الى الدين ويناقش ميور الخصومة بين راسين وبين جماعة « البور رويال » الذين اعترضوا على الأدب الدنيوى وكرهوا مسرحيات راسين بشدة كما فعل المتزمتون « البيوريتانيون » فى عصر شيكسبير. نيكول مثلا ـ الذى علم راسين اللاتينية ـ كتب كتيبا عن المسرح وعن الكاتب المسرحى قال فيه انه « سم ليس لأجسام الشعب بل لأرواحه خصوصا المؤمنين بل هو قاتل لروح الانسان ومهما حاول الكاتب المسرحى أن يغطى عواطفه الاجرامية بحجاب رقيق من الاحترام والوقار فان سمه الزعاف يزداد وتزداد أيضا خطورته افسادا للنفوس البريئة ـ ان مثل هذا الكاتب هو أبشع المسرحيين . وقد دفع ذلك راسين الى مداراة نيكول وجماعة «البور رويال» فكتب فى مقدمته لمسرحية فيدر Phédre آخر مسرحياته الدنيوية انه مهتم بالاشارة الى رسم الفضيلة فى ضوء جذاب مقبول وانه عاقب بشدة وقسوة على أبسط الأخطاء كما أنه صور فكرة الجريمة مرعبة بدرجة تماثل الجريمة الحقيقية ولكن راسين مع ذلك شعر انه لا وئام يمكن بلوغه مع جماعة « البور رويال » مادام هو يكتب عن المسرح الدنيوى ولكنه آثر الوفاق معهم على حساب المسرح وربما كان السبب الاخر لترك المسرح ـ كما يقول ميور ـ هو فشل مسرحية فيدر بعد مكيدة أعدائه وربما كان تعيينه كمؤرخ للبلاط الملكى بشرط أن يترك المسرح سببا فى تركه المسرح عموما ويبدو أنه اعتبر الوظيفة أكثر احتراما ووقارا من لقب « أكبر شعراء القرن » وحتى فى صباه كان راسين ينظر الى عبقريته على أنها وسيلة للتقدم الاجتماعى ولم يكن شيكسبير مختلفا فى ذلك عن راسين فكثيرا ما كان راغبا عن المسرح وزاهدا فيه مفضلا أن يسمى « جنتلمان » . وخلاصة القول أن هناك أسبابا عديدة متداخلة جعلت راسين يرغب فى حياة رتيبة مستقرة . أراد أن يتزوج وأن يتصالح ويتواءم مع ناصحيه . وأن يهرب من الصراع المرير الذى لاقاه فى المسرح . ويرفض ميور مقالة « جيرادو » عن راسين التى يقول فيها أن مسرحيتيه الدينيتين كانتا ابتغاء رضاء الملك أكثر من أن تكونا تعبيرا عن تحوله الدينى .

ويقول ميور : « ان الحقيقة ان اتجاه راسين للدين وسلامه مع جماعة «البور رويال» كان حقيقيا وكان نقطة تحول فى حياته».

أما ابسن فيرى ميور أن فترته الأخيرة التى كتب فيها«رئيس البنائين » ١٨٩٢ و « ايلوف الصغير » و « جون جابريل بوركمان » وأخيرا « عندما نصحو نحن الاموات » ان هذه المسرحيات مرتبطة معا فى الفكرة وان ابسن كان يعتبرها خاتمة لأعماله المسرحية التى بدأت « برئيس البنائين » وأيضا لكافة ما سبقها من أعمال مسرحية . فالأبطال فى هذه المسرحيات الأربع كلهم عباقرة منهم البناء والكاتب ورجل المال والمثال وكل مسرحية تختص مع اختلاف الدرجة بالصراع بين مطالب المهنة التى كرس الانسان نفسه لها وبين الحياة الخاصة فنجاح رئيس البنائين فى مهنته كان على حساب سعادة زوجه كما أن انشغال الكاتب « المر » فى « كتاب المسئولية الانسانية » الذى كرس حياته له ما كان الا ستارا يخفى عدم مسئوليته نحو علاقته الخاصة . كما أن زواج جون جابريل بوركمان من امرأة لا يحبها وانفصاله عن حبيبته كان من أجل مهنته .

وأيضا المثال روبيك فى «عندما نصحو نحن الأموات» يضحى بالحياة فى سبيل الفن وبذلك يصون فنه ويقضى على حياة امرأة أحبته . ويجد ميور أن هذه الفكرة قد شغلت بال الكثيرين من

الكتاب المحدثين ويرى أن الشاعر ييتس قد عبر عنها ببلاغة وقوة قائلا :

عبقرية المرء مرغمة على اختيار ..
جمال الحياة أو كمال العمل
فان هي للمجد راحت
أضاعت قصرا كان بالحب مضيئا

وفى رأى ميور أن الأبطال فى المسرحيـــات الأربع يفطرون فى النهاية الى الاعتراف بجرمهم ويدفعون ثمنه فان خطيئة هؤلاء الرجال هى « حب الذات » ويختتم ميور كتابه قائلا « ان القول بان مسرحيات الفترة الأخيرة عند الكتاب الذين ذكـرهم ليست باعظم – كاعمال فنية – من الأعمال السابقة (فربما كان حـكم المتفرج العادى أن « الملك لير » أعظم من « العاصـــفة » وأن « فيدر » أعظم من « أتالى »Athalie وان « روزمرهولم » أعظم من مسرحية ابسن الأخيرة) ربما كان هـذا الحكم صادقا وربما اتفقنا ان الرؤيا التراجيدية للحياة قد تنتج فنا أعظم من الرؤيا المنعكسة فى مسرحيات الفترات الأخيرة غير أن ذلك لايعنى أن تحول شيكسبير عن التراجيديا وأن عنصر « الفانتازى » فى أعمال ابسن الأخيرة هى مظاهر انحدار فى قوتهما الدرامية فلو أن آخـــر مسرحيـــــات شيكسبير كانت « كوريولينس » أو أن مسرحية « فيدر » كانت آخر أعمال راسين لشعرنا أن أعمالهما قد أوقفت ولم تكتمل ويقول ميور أن « العاصفة » و « أتالى » و « عندما نصحو نحن الأموات » تكمل أعمال مؤلفيها فنيا وفلسفيا .

د. عزيز سليمان

شعر ت. س. اليوت ومسرحياته
تأليف جروفر سميث

T. S. ELIOT'S POETRY & PLAYS

By: GROVER SMITH
PHOENIX BOOKS, 1960.



الـكتاب ، كمـــا يقـــول مؤلفـه ، « يحلل قصائد ت. س. اليوت ومسرحياته ويفحص مصادرها كلمـــا أمكن التعرف على هـــذه المصادر » فهو لا يحاول ابراز الصـلة بين شعر اليوت ونثره ولا يحاول الترجمة لحياته وانما يسعى الى الابانة عن أفكاره الخلاقة واستكشاف الاصداء الادبية التى تتردد فى جنبات أعماله وتزيدها ثراء .

وقد رأى المؤلف أن يقسم كتابه الى خمسة أبواب . فالباب الاول يدرس شعر اليوت من ١٩٠٥ الى ١٩١٩ . والباب الثانى يدرس شعره من ١٩١٩ الى ١٩٢٦ . والباب الثـالث يدرس شعره من ١٩٢٧ الى ١٩٣٢ . والباب الرابع يدرس مسرحياته من ١٩٣٤ الى ١٩٥٨ . والباب الخامس والاخير يدرس شعره من ١٩٣٢ الى ١٩٤٨ مركزا اهتمامه على ديوانه الاخير (أربع رباعيـــات) ١٩٤٤ . ومنهج الكتاب هو الجمع بين التحليل والتفسير لأعمال اليوت .

وسنقدم للقارىء فيما يلى نموذجا من هذا المنهج يتناول شرح ثلاث قصائد لاليوت . والـكتاب لا غنى عنه لمن يريد أن يفهم المعانى الخفية فى قصائد اليوت ومسرحياته .

(١)

صلوات المستر اليوت فى صباح الاحد

انظر انظر يا سيدى ها هما فراشتان دينيتان مقبلتان !

من (يهودى مالطة)

أنصار كثرة النسل المختلف
متهيئو الرب الحكماء
يهيمون على وجوههم عبر زجاج النافذة
فى البدء كان الكلمة

●

فى البدء كان الكلمة
تخلق الجنين الثانى : الجوهر
وعند دورة خصب الزمان
أخرج أوريجين الواهن

●

رسام من المدرسة الأمبرية
قد صمم على أرضية من الجبس
هالة الرب المعمد
البرية مشققة وسمراء

●

لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق
ما زالت الاقدام الرقيقة تشرق
وهنالك فوق لوحة الرسام
يرى الاب والمعزى

●

ان شيوخ الكنيسة السود الثياب يقتربون
من طريق التكفير عن الذنوب
الشباب محمر الوجه ذو بثور
يقبض على بنس التكفير عن الذنوب

تحت البوابات التكفيرية
التى يقوم عليها ملائكة السيرافيم المحملقون
حيث أرواح الاتقياء
تحترق خفية مظلمة

●

وعلى طول حائط الحديقة ترى النخل
الاشعر البطن يمر بين
الابرة والمتابر (١)
الوظيفة المباركة للخنثى

●

سوينى يتنقل من فخذ الى فخذ
متحركا فى حوض استحمامه
وأساتذة المدارس الحاذقة
كثيرو الجدل متعددو الاهتمامات

●

ان هـذه القصيدة تستلهم الكنيسـة والمسيحية ولـكنها تستلهم أيضا قصيدة للشاعر الفرنسى أرتور رامبو (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) عنوانها (الفقراء فى الكنيسة) .

ولا ينبغى أن نستنتج من هـذه القصيدة أن اليوت يدين المسيحية أو يحتقرها فهو على العكس مسيحى مخلص لم يلجأ الى النقد الا حين ضاق ذرعا بشـكليات الكنيسة ونفاقها . والبيت الذى يتصدر القصيدة (أنظر انظر يا سيدى ..) ماخوذ من مسرحية (يهودى مالطة) (الفصل الرابع ـ المنظر الاول ـ البيت ٢١) للكاتب المسرحى الانجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) .

وفى هذا المنظر نجد أن باراباس يهودى مالطة وخادمه ايثامور وقد فرغا لتوهما من تسميم راهبـات احد الاديرة يقدحان فى أخلاق رجال الدين المسيحى . وعندما تقترب منهما (الفراشتان الدينيتان) أو الراهبان العالمان بجريمة باراباس وخادمه يحاول باراباس أن ينجو من العقـاب فيعلن لهما انه على استعداد للدخول فى المسيحية والتكفير عن ذنبه ومنحهما ـ وهو الاهم ـ ثروته الطائلة . ومن هذا الخليط يستخلص اليوت أمرين :

الاول : هو أن رجال الدين (ويمثلهم هنا شيوخ الكنيسة) لا يشبعون من الربح المادى . والثانى انهم لا يعرفون الاعتدال فى شهواتهم الجسدية . فتحبيذهم لكثرة النسل المختلف أشبه بتطبيق ساخر لقول السيد المسيح :

« دعوا الاولاد يأتون الى ولا تمنعوهم لان لمثل هؤلاء ملكوت السموات » .

وحسبهم أن يمروا بصناديق التبرعات الفـاغرة الافواه بين مقاعد الكنيسة حيث المراهقون (محمرو الوجوه ذوو بثـور يقبضون على بنس التكفير عن الذنوب) . ولا يرى اليوت فى رجال الدين فراشات مخصبة بل نحـلا لا هو بالذكر ولا هو بالانثى فعقمهم الدينى يمنعهم من القيام بوظيفتهم وهى تلقيح الشعب المسيحى بلقاح الحقيقة والايمان .

---

(١) الابرة Stamen : عضو التلقيح أو التذكير فى النبات . والمتابر Pistil : عضو التأنيث فى النبات ويتألف من المبيض والقلم والميسم .

ويضع اليوت الى جانبهم (اوريجين الواهن) (١) رمز العقم الجسدى والذى بذر بذور عقيدة روحية (متعددة الاهتمامات) تنكر قيامة الاموات وكأنما تريد بذلك أن تنكر على الجسد كل حق فى الوجود وتحقيق الذات . أوريجين هذا وشيوخ الكنيسة يقفون على الطرف المقابل لكلمة الله أو اللوجوس . وفى المقطوعة الثانية نجد ان اليوت يصف كلمة الله بأنها (تخلق الجنين الثانى : الجوهر) مشيرا بذلك الى بدعة لاهوتية تزعم أن ولادة الابن المساوى للاب فى الجوهر قد فرضت فرضا على وجود الابن المسبق قبل الولادة . وعلى أية حال فان من ينجم عن الله يمكن ، بهذا المنطق ، أن يكون ثمرة اتصال جنسى . ولا شك فى أن تجسد المسيح يعنى اقرارا لبعض قيم الجسد وقبولا لها . وهكذا فان تصرف أوريجين ليس فى حقيقـة الامر الا احباطا للجنس الذى أحله الله والغاء لسر التجسد .

وفى المقطوعتين الثالثة والرابعة يفند اليوت مزاعم أوريجين وشيوخ الكنيسة على السواء . فكلمة الله ليست بضاعة يطوف بها الفريسيون وليست قوة خفية يثور حولها النزاع .

وقول اليوت : (لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق ما زالت الاقدام الرفيقة تشرق) اشارة الى تعميـد المسيح على يدى يوحنا المعمدان . وقوله : (وهنالك فوق لوحة الرسـام يرى الاب والمعزى) ربما كان اشارة الى مثل لوحة (تعميد المسيح) للمصور الايطالى بيترو بيروجينو (١٤٥٠ ـ ١٥٢٤) المنتمى الى المدرسة الامبرية (٢) فى فن التصوير .

يعود بنا النصف الثانى من القصيدة الى (متعهدى الرب الحكماء) وهم يمرون فى مماشى الكنيسـة حاملين صناديق التبرعات بينما الشباب الجالس فى مقاعد الكنيسة ينتظر دوره ليدفع بنس التكفير عن الذنوب ويبدو بعيدا عن الطهـارة الحقيقية بعد باراباس يهودى مالطة عنها . والمقطوعة السادسة تشير الى قصيدة « الليل » للشـاعر الانجليزى هنرى فون (١٦٢٢ ـ ١٦٩٥) حيث يصور الشـاعر زيارة نيقوديموس للمسيح تحت جنح الظلام (٣) .

وترينا قصيدة اليوت عن طريق المقابلة كيف أن العالم قـد نسى تماما تحذير المسيح : (ان كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله) .

---

(١) أوريجين : (١٨٥ ـ ٢٥٤) عالم لاهوتى عظيم يقال انه ولد بالاسكندرية . خصى نفسه حتى يتفرغ لعبادة الله .

(٢) نسبة الى أمبريا : وهى مقاطعة تقع فى وسط شبه الجزيرة الايطالية .

(٣) راجع انجيل يوحنا ـ الاصحاح الثالث : (كان انسان من الفريسيين اسمه نيقوديموس رئيسا لليهود . هذا جاء الى يسوع ليلا وقال له يا معلم تعلم انك قد أتيت من الله معلما لان ليس أحد يقدر أن يعمل هذه الآيات التى أنت تعمل ان لم يكن الله معه . أجاب يسوع وقال له الحق الحق أقول لك ان كان أحد لا يولد من فوق لا يقدر أن يرى ملكوت الله . قال له نيقوديموس كيف يمكن الانسان أن يولد وهو شيخ . ألعله يقدر أن يدخل بطن أمه ثانية ويولد . أجاب يسوع الحق الحق اقول لك ان كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله . المولود من الجسد جسد هو والمولود من الروح هو روح . لا تتعجب انى قلت لك ينبغى أن تولدوا من فوق . الريح تهب حيث تشاء وتسمع صوتها لكنك لا تعلم من أين تأتى والى أين تذهب . هكذا كل من ولد من الروح ..) .

تقدم لنا المقطوعة السابعة أسراب النحل الخنثى التى تنثر (بطونها الشعراء) اللقاح ولا تختلف كثيرا عن شيوخ الكنيسة أو أوريجين . لقد كان اخلق بهم ان يقوموا بدور الوسيط بين ابرة الكنيسة ومتابر الانسانية كي يحققوا ما حققه تجسد المسيح من تكامل بين الروح والجسد ولكن شيوخ الكنيسة انكروا الروح وانكر أوريجين الجسد فانحرف كلاهما عن وظيفته . ومن المحقق أن اليوت فى هذه المقطوعة متأثر بقصيدة (موال) للشاعر الفرنسى جيل لافورج (١٨٦٠-١٨٨٧) .

تقودنا هذه المقطوعة الى ختام القصيدة حيث نرى سويني الذكر الاشعر يتحرك فى حوض استحمامه : وسويني شخصية من ابتكار اليوت تتردد كثيرا فى قصائده ويختلف النقاد فى ردها الى أصلها .

فالشاعر والروائى الامريكى كونراد ايكن ، الذى كان زميلا لاليوت فى جامعة هارفارد ، يرى ان سويني ليس الا اسما لستيف دونيل وهو مدرب رياضى ايرلندى كان يعيش فى بوسطن ويعطى اليوت دروسا فى الملاكمة وأعطاه يوما لكمة قوية أسودت لها عينه . وقد عثر فعلا فى دليل مدينة بوسطن ، أثناء سنى اليوت الجامعية ، على اسم ستفن دونيل الملاكم المحترف . ولكن اليوت نفسه يذكر أن سويني مركب من عدة أشخاص .. ويذكر روبرت بين فى كتابه (الاله العظيم بان) (١٩٥٢) ان سويني ليس الا المجرم الامريكى سويني تود : حلاق شارع فليت الذى كان يذبح زبائنه ويصنع من لحومهم فطائر . كان ينزل بهم الى قبو من خلال باب قلاب يكمن وراء مقعد الحلاقة ثم يصنع منهم لحما عجاليا ويبيعه لمحل الفطائر المجاور لدكانه . ومما يؤكد ذلك أن سويني فى احدى قصائد اليوت يمسك موسى وفى قصيدة أخرى يلفو باكل لحوم البشر . أما فى هذه القصيدة فنحن نراه المقابل البشرى لفرس النهر .

انه - بعكس أوريجين - مولع بلذات الجسد ولكنه ليس منافقا كشيوخ الكنيسة . وثمة مقابلة ساخرة بين تحركه فى حوض استحمامه وعماد المسيح . فسويني أقرب الى المسيح من أوريجين وشيوخ الكنيسة . والقصيدة تحاول أن تنصر سويني الانسان الشهوانى العادى القوى الجسم على النفاق وعلى التقشف . ولكن هذا الهدف لا يبدو بوضوح نظرا لغموض القصيدة وعباراتها الطنانة .

(٢)

بيضة للطهو

En l'an trantiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay benes

فى العام الثلاثين من عمرى ، عندما كنت قد احتسيت كل عارى .

قد جلست بيبت منتصبة فى كرسيها
على غير مبعدة من مجلسى
وصور كليات اوكسفورد
على المائدة الى جوار التطريز

●

صور شمسية على ألواح معدنية وصور مظللة
لجدها وخالات خالاتها
وقد قامت على رف المدفأة
دعوة الى الرقص

لن أتوق الى الشرف فى السماء
وانما سالتقى بسير فيليب سيدنى
ولاتحدثن الى كوريولانوس
والى أبطال آخرين من ذلك الطراز

●

لن أتوق الى تكوين راس مال لى فى السماء
وانما سالتقى بسير الفرد موند
ولنضطجعن معا وقد لفنا
صك مالى ارباحه خمسة فى المائة

●

لن أتوق الى الرفقة فى السماء
ولاتخذن من لوكريشيا بورجيا لى عروسا
ولاجدن فى نوادرها من الطرافة
ما لا تستطيع تجارب بيبت أن تقدمه لى

●

لن أتوق الى بيبت فى السماء
فلسوف تكون مدام بلافاتسكى لى مرشدة
وفى مرات التجلى السبع المقدسة
ليقودن بيكارداوى دوناتى خطاى

●

لكن أين تراه يكون العالم الذى اشتريته ببنس
كيما آكل مع بيبت خلف الحاجز ؟
أن الكناسين الحمر العيون يزحفون
من كنتش تاون وجولدر جرين

●

ترى أين عساها تكون النسور والابواق ؟

●

قد ووريت تحت تلوب الالب العميقة
فوق الكعك المثلى زبدا والعجائن
وان جموعا تنوح تنوح
لتغيب فى مائة مطعم شعبى رخيص

ان هذه القصيدة تنطوى على صعوبتين أساسيتين : أما الصعوبة الاولى فهى فى عنوان القصيدة الذى يلوح وكأنما يشير الى المتكلم نفسه . انه « بيضة قديمة » لم تفسد تماما ولكنها فقدت طزاجتها ومن الخير أن تسلق . وأما الصعوبة الثانية فهى ببيبت هذه التى يتحدث عنها المتكلم .

لقد رأى ا. ا. رتشاردز انها مربية قديمة للمتكلم وان هذا الاخير أهداها « صور كليات أوكسفورد » بمناسبة دخوله الجامعة . أما ادموند ويلسون فيرى انها « عانس غبية بالغة الهدوء » . وأما ف. و. ماتيسين فيرفض رأى رتشاردز كما يرفض رأيا آخر يذهب الى انها « عشيقة الشاعر » ويستنتج من اسمها انها فتاة صغيرة .

ورغم الموعظة التى يسوقها ماتيسين فى معرض التدليل على خطأ رتشاردز الا انه كان مخطئا هو الآخر رغم انه - مثل ويلسون - أقرب الى الصواب .

والرأى عندنا هو أن بيبت التى كانت فتاة صغيرة ذات يوم والتى يتذكرها المتكلم بوصفها رفيقة لعبه فى الطفولة قد كبرت الآن مثله . وها هو ذا المتكلم قد زارها أخيرا وحين خرج من عندها راح يتأمل - ربما فى مطعم - التغيرات التى طرأت على



كل منهما وفصلته عن الآخر . ان البعد بينهما ليس مجرد بعد مكاني وانما هو بعد زماني ايضا :

فبين الطفولة وسنوات النضج دخل المتكلم جامعة اوكسفورد وظلت بيبيت عانسا تسلى نفسها بالتطريز . ان مرور عشرين عاما مثلا فترة تكفى جدا لتجعل المتكلم الذى يناهز الثلاثين يحس بالغربة الكاملة عن هذه المرأة التى لعلها كانت فيما مضى محبوبة طفولته .

والبيت الفرنسى الذى يتصدر القصيدة مأخوذ عن فيون (١) الذى كان قد احتسى كل عاره عندما بلغ الثلاثين . ومن ثم تتم المطابقة بين فيون والمتكلم .. وندرك ان المتكلم ينظر بعين الاسف الى لحظة من اللذة قضاها فى طفولته مع بيبيت (خلف الحاجز) ويخالجه ما يشبه الندم كلما تذكر ما قارفه من خطايا فى أعوامه الثلاثين .

وتذكرنا فعلته مع بيبيت (خلف الحاجز) بفعلة كنديد فى رواية فولتير الشهيرة حيث نرى ان كنديد الفتى الوسيم يعيش فى قصر قريبه البارون ثندرتن ترنك معجبا بالآنسة كوينجوند ابنة البارون : « ولما كان الغد وتناول الجميع الغداء وغادروا مائدة الطعام وجد كنديد وكوينغوند نفسيهما وراء حاجز فاسقطت كوينغوند منديلا فالتقطه كنديد فتناولت يده بسلامة قلب وقبل الفتى يد الفتاة ببساطة مع نشاط ولطف وظرف خاص وتلتقى شفاههما وتلتهب أعينهما وتصطك ركبهما وتضل ايديهما ويمر السيد البارون ثندرتن ترنك بجانب الحاجز ويشاهد هذه العلة وهذا المعلول فيطرد كنديد من القصر راكلا اياه من الخلف بشدة ويغمى على كوينغوند وتفيق وتلطمها السيدة البارونة ويستحوذ ذعر على الجميع فى أجمل ما يمكن أن يكون من القصور وأبهج ما يمكن أن يشاد منها» (٢). وهكذا لم تطل براءة المتكلم وبيبيت طويلا فقد تكفل الزمن بافسادهما كما يفسد التفاح وأخرجهما من جنات عدن كما خرج آدم وحواء . لم يبق غير الضواحى اللتندية التى يسكنها اهالى الطبقة المتوسطة ولم يبق الا (الكناسون أحمر العيون) (وقد كان فيون فى فترة من حياته يشتغل كناسا !) والمطاعم الشعبية الرخيصة التى لا تقدم الا ما تستطيع بيبيت الآن ان تقدمه . (الكعك المطلى زبدا والعجائن) .

ان السماء نفسها لا تمنح المتكلم عزاء عن فقدان أوهام الطفولة . ولهذا نراه يحصى فى لهجة تهكمية المسرات التى حرم منها : الشرف ، رأس المال فى السماء ، الصحبة ، وبيبيت نفسها . ولا يلبث دخان الحاضر أن يخنق عظمة الماضى وسحره وأبطاله ومصرفييه ومبتزيه ودجاليه وقديسيه . ان السير الفرد موند يرمز الى الربح المادى ومدام بلافاتسكى (٣) ترمز الى علوم السحر والعرافة ويزخر كتابها (العقيدة السرية) بالرقم ٧ ، (وفى مرات التجلى السبع المقدسة ..) . وبيكاردا دى دوناتى يرمز الى صعود دانتى أول سموات الفضاء (انظر الكوميديا الالهية – الفردوس : ٣)

كذلك نلاحظ ان المقطوعة الثالثة مستوحاة جزئيا من كتاب جورج ويندام المسمى (مقالات فى الادب الرومانسى) ١٩١٩ وهو الكتاب الذى عرضه اليوت فى مجلة (الاثنايوم) فى ٢ مايو ١٩١٩ أى بعد نشر قصيدته فى مجلة (كوترى) بيوم واحد . والمقطوعة الرابعة تضم محاكاة ساخرة لقصيدة (العذراء المباركة) للشاعر الانجليزى دانتى جابرييل روزيتى (١٨٢٨ – ١٨٨٢) . ولعل اليوت اختار روزيتى بالذات لان هذا الاخير كان قد ترجم بعض أشعار فيون الى الانجليزية . وفى المقطوعة السادسة نجد ان اليوت ، كما يقول ماتثيسين ، يطابق بين بيبيت والعذراء المباركة ولوكريسيا بورجيا من ناحية وبين روزلاتوش (١) التى أثر موتها فى رسكن تأثيرا عميقا . كتب رسكن الى سوزان بيفر : (ولكن يا سوزى : أنت تتوقعين ان ترى حبيبتك مرجريت مرة أخرى وستكونين سعيدة معها فى السماء . أما أنا فاريد حبيبتى روزى هنا . انما أزمع فى السماء أن أذهب وأتحدث الى بيثاجوراس وسقراط وفاليريوس بوبليكولا (٢) لن آبه لروزى مثقال ذرة هناك ولا حاجة بها الى ان تتوهم ذلك) . ونخلص من ذلك كله الى أن القصيدة تصوير لانقاض الزمان وآلام الحب الذى لم يرتو . أما الجموع النائحة فتمثل العالم كله وهو واقع فى نفس الشرك .

(٣)

بربانك بنسخة من دليل بديكر
بليشتين بسيجار
Tra-la-la-la-la-laire
(ترا – لا – لا – لا – لا – لاير)
nil nisi divinum stabile est; caetera fumus
(لا شئ يبقى الا اذا كان مقدسا ، أما الباقى فكله دخان)
توقف الجندول وكان القصر القديم هنالك . ما الطف الوانه الرمادية والوردية .

معزى وقرود .
بمثل هذا الشعر أيضا !

وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت الى المتنزه الصغير حيث قدمت اليها نيوبى صندوقا ومن ثم كان الرحيل .

●

قد عبر بربانك جسرا صغيرا
حيث ينزل فى فندق صغير
وما لبثت الاميرة فوليو باين ان وصلت
فصارا معا وسقط .

●

ان موسيقى ميتة تحت البحر
قد سرت نحو البحر مع الناقوس المار
فى بطء : الرب هرقل
قد تخلى عن ذاك الذى احبه حبا صادقا .

(١) هو الشاعر الفرنسى العظيم فرانسوا فيون (١٤٣١ – ١٤٦٣) . عانى كثيرا وقارف كل انواع الآثام .

(٢) فولتير : كنديد (ترجمة عادل زعيتر) (دار المعارف) ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٣) هى هيلينا بتروفنا بلافاتسكى (١٨٣١ – ١٨٩١) عالمة روحانية روسية ذاع صيتها فى زمانها وأهم مؤلفاتها هى : (ايزيس يجلى عن وجهها النقاب) ١٨٧٧ (العقيدة السرية) ١٨٨٨ (مفتاح الى معرفة الله مباشرة عن طريق النشوة الروحية والتأمل الروحى) ١٨٨٩ (صوت الصمت) ١٨٨٩ .

(١) شابة صغيرة عشقها الكاتب الانجليزى جون رسكين (١٨١٩ – ١٩٠٠) وهو فى منتصف العمر .

(٢) فاليريوس بوبليكولا : قنصل رومانى كان محبوبا من الشعب وتوفى فى سنة ٥٠٣ . يشك البعض فى حقيقة وجوده التاريخى .

ان الجياد تحت محور العجلات
تضرب الفجر من ايستريا
بأقدام مستوية . وان قاربها المفاق
قد توهج على صفحة المياه طوال النهار

●

لكن طريقة بليشتين كانت هذه أو تلك :
انحناءة مقوسة للركبتين
والمرفقين وقد انبسطت راحتا اليد
انه سامى من فينا وشيكاغو

●

ان عينا خابية جاحظة
تحدق من طين الاوالى
ناظرة الى منظور من رسم كاناليتو
نهاية الشمعة الداخنة للزمان

●

تخبو . فى الريالتو ذات مرة
ان الجرذان تحت الاكوام
واليهودى تحت مستوى النوع
المال فى الفراء . البحار يتبسم

●

ان الاميرة فوليو باين تمت
يدا عجفاء زرقاء الاظافر مسلولة
كيما ترتقى درج المياه . أنيروا ، أنيروا
انها لترفه عن سير فرديناند

●

كلين . ترى من الذى قص أجنحة الاسد
وسلخ كفله وقشر مخالبه ؟
ذاك ما جال بذهن بربانك اذ يتأمل
أنقاض الزمان والقوانين السبعة

ان هذه القصيدة تسرف فى الاشارة والاقتباس اسرافا شديدا وتشبه القصيدة السابقة فى موضوعها : فكلتاهما تصور شخصا حالما حزينا ضاعت عليهفرصة الحب فى عالم تسحق حقائقه القاسية كل حساسية . والقصيدتان لا تصوران بشاعة الحاضر بالقياس الى ماض مجيد وانما تصوران هذه البشاعة بالنظر الى الهوة التى تفصل بين الاشياء كما هى وكما يريدها الحالم المثالى أن تكون . ان هذه القصيدة لا تقابل بين الطفولة والنضج كما هو الحال فى القصيدة السابقة وانما تصور مدينة البندقية ذات العز الغابر كما تبدو فى دليل بديكر (١) . وبربانك عند اليوت يمثل القيم الروحية والفنية ويجسد الروح الباقية التى يعزز الدليل مظاهرها .

أما بليشتين اليهودى فهو على العكس يمثل المسافر التجارى الذى يتلكأ فى أرجاء العالم كالفأر ولا يلقى بالا الى الروائع الفنية من حوله . ان دليل بديكر وسيجار بليشتين (وكلاهما يحمل فى اليد) يمثلان التقابل بين الروح والبدن . فبربانك اذ يصل الى مدينة البندقية « ينزل فى فندق صغير » (ولكلمة

(١) دليل بديكر : عبارة عن دليل سياحى مشهور يصف أهم بلدان العالم وقد أصدره الناشر الالمانى كارل بديكر (١٨٠١ ـ ١٨٥٩) ثم واصل أبنه فريتز اصداره .

« ينزل » أكثر من معنى) ويلتقى بأميرة ثم يسقط . وسواء كان سقوطه هذا عن حب أو عن شهوة فان الاميرة لا تبقى معه طويلا وانما تتركه لتصاحب رجالا آخرين كالسير فرديناند كلين الذى جمع ثروته من تجارة الفراء .

والاميرة فوليو باين ، كما يدل اسمها (١) ، توحد فى القصيدة بين الروح الارستقراطية الفينيسية وبين ملذات الجسد المحسوسة . انها مثل مارجارين فى رواية (يقظة فينجانز) لجيمس جويس تمزج بين المتناقضات الذكرية : ويمثلها هنا بربانك وبليشتين . وبربانك اذ يتودد اليها انما يسعى فى حقيقة الامر الى أن يغدو رجلا كاملا يتحقق فيه التكامل بين الروح والبدن . ولعل هذه الرغبة فى تطعيم الروح بالبدن هى التى جعلت اليوت يخلع عليه اسم بربانك عالم النبات الامريكى المشهور (١٨٤٩ ـ ١٩٢٦) . ولكن بربانك اليوت لا يجد عونا من هرقل رمز القوة البدنية التى لا تأبه للجماليات . والاميرة فوليو باين رغم انها مسلولة وضعيفة تريد ما هو أكثر من حب بربانك المثالى الحالم فتلجأ الى ذراعى السير فرديناند الذى يلائمها . وفرديناند هو الآخر بمثابة همزة الوصل بين تطرف بربانك وتطرف بليشتين . أما عبارة (يهودى البندقية) فتجمع جمعا ساخرا بين اليهودى رمز المادة والبندقية رمز الروح .

ان هذه القصيدة ، بالنظر الى قصرها ، تحوى من الاشارات والمقتطفات ما يجعلها أكثر قصائد اليوت ايغالا فى هذا السبيل على الاطلاق. واغلب هذه الاشارات تشير الى مدينة البندقية . فالتصديرات التى تعلو القصيدة مزيج من الجد والهذر والرفعة والشهوة والعلو والانحدار . ان (ترا ـ لا ـ لا ـ لا ـ لا ـ لا ـ لاير) مأخوذة عن قصيدة للشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه وعنوانها (تنويعات على كرنفال البندقية) . وعبارة (لا شىء يبقى الا اذا كان مقدسا أما الباقى فكله دخان) مأخوذة عن شمعدان عليه راية منقوشة فى ثالث أللوحات التى رسمها اندريا مانتجنا (٢) عن القديس سباستيان (٣) .

●

وعبارة (توقف الجندول وكان القصر القديم هنالك . ماألطف الوانه الرمادية والوردية) مأخوذة عن قصة لهنرى جيمز . كما أن عبارة (معزى وقرود) مأخوذة عن مسرحية (عطيل) لشكسبير (الفصل الرابع ـ المنظر الاول ـ البيت ٢٧٤) . والعبارة تذكرنا أيضا بقول شيلوك فى (تاجر البندقية) لشكسبير (الفصل الثالث ـ المنظر الاول ـ البيت ١٢٨) : « انت تعذبنى يا توبال : فتلك كانت فيروزتى ! لقد اشتريتها من لياه أيام عزوبتى وما كنت لأتخلى عنها ولو أعطيت برية من القرود !) . وعبارة (بمثل هذا الشعر أيضا) مأخوذة عن

(١) اسم فوليوباين Volupine قريب من كلمة Voluptuous بمعنى شهوانى أو داعر .

(٢) اندريا مانتجنا (١٤٣١ ـ ١٥٠٦) مصور ايطالى من مدرسة بادوا ويعتبر أهم ممثل لفجر عصر النهضة فى شمال ايطاليا .

(٣) القديس سباستيان : قديس مسيحى يقال انه كان من مواطنى ميلانو ومضى الى روما فى عهد الامبراطور ديوكلتيان (٢٨٥ ـ ٣٠٥) حيث استشهد هناك .

قصيدة للشاعر الانجليزى روبرت براوننج (١٨١٢-١٨٨٩) عنوانها A Toccata of Galuppi's وفيها يقول :

نساء عزيزات اختطفتهن المنون ، ولهن مثل هذا الشعر أيضا ! ماذا تبقى من كل الذهب

الذى اعتاد أن يتدلى على صدورهن ويمسها ؟ انى أحس بالبرودة والهرم !

واليوت اذ يجمع بين هذه المقتطفات المتباينة انما يريد أن يوحى بأن هذا القصر الجميل يسكنه آدميون هم فى سلوكهم أشبه بالحيوانات . والعبارة الاخيرة فى التصدير (وهكذا مرت الكونتيسة التى وصلت الى المتنزه الصغير حيث قدمت اليها نيوبى صندوقا ومن ثم كان الرحيل) مأخوذة عن الكاتب المسرحى الانجليزى جون مارستون (١٥٧٦ - ١٦٣٤) فى بعض ارشاداته المسرحية . ونيوبى هذه ، فيما تذكر أساطير الاغريق ، هى ابنة تانتالوس وزوجة امفيون ملك ثيبة . كانت تتباهى بكثرة أطفالها وعدت نفسها لهذا السبب أعظم من ليتو التى لم تنجب من رب الارباب زيوس غير طفلين . انتقم ابولو وارتميس ، طفلا ليتو ، لأمهما بقتل كل أطفال نيوبى حتى لم يبق منهم غير طفل واحد . ومنذ ذلك الحين صار يكنى بنيوبى عن الثكل والفقدان .

يقول الشاعر الانجليزى لورد بيرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) فى النشيد الرابع من قصيدته (حجة تشايلد هارولد) متحدثا عن مجد روما الغابر :

ايه يا نيوبى الامم ! ها انت ذى تقومين
بلا أبناء ولا تاج ، فى همك الاخرس .

ثم يرثى بيرون مجد البندقية فى نفس النشيد .

●

هذه هى المصادر التى أخذ اليوت عنها تصدير قصيدته . أما القصيدة نفسها فهى كذلك حافلة بالاشارات : ان قول اليوت (وصار معا فسقط) مأخوذ عن قول الشاعر الانجليزى لورد الفرد تنيسون (١٨٠٩ - ١٨٩٢) فى قصيدته (الشقيقات) : (وصارا معا فسقطت) . وهكذا يقلب اليوت الوضع مدللا بذلك على انقلاب الاوضاع فى العالم الحديث فبدلا من أن تكون المرأة هى التى تسقط يغدو الرجل هو المعرض للسقوط . ولأن السقوط نوع من الموت فهناك (موسيقى ميتة تحت البحر) . وعبارة (وان الدب هرقل قد تخلى عن ذلك الذى أحبه حبا صادقا) مأخوذة عن مسرحية (أنطونى وكليوباترا) لشكسبير (الفصل الرابع - المنظر الثالث - الابيات ١٥ ، ١٦) حيث نرى جنود أنطونيو فى ليلة المعركة يقولون : (انه الرب هرقل الذى أحبه أنطونيو ، يتخلى عنه الآن) .

كما ان الاشارة الى الرب هرقل قد تكون مستوحاة من مسرحية Hercules Furnls للكاتب اللاتينى سنيكا (توفى عام ٦٥ م) . وهى المسرحية التى سبق لاليوت فى مقالاته النقدية أن قارنها ثلاث مرات بمسرحية (بوسى دامبوا) للكاتب المسرحى الانجليزى جورج تشابمان ١٥٥٩ - ١٦٣٤) .

وقول اليوت (أن الجياد تحت محور العجلات ..) ربما يكون مستوحى من قول تشابمان فى المسرحية السالفة الذكر (الفصل الثانى - المنظر الثانى - الابيات : ١٩٦ ، ١٩٧) :

اهرب الى حيث يحس الرجال
بمحور العجلات الملتهب ، وأولئك الذين يتعذبون
تحت مركبة الدب القطبى ..

ولا شك فى أن جياد اليوت تعنى جياد المركبة الشمسية كما تعنى الجياد المرسومة على جدران كاتدرائية القديس مرقس بمدينة البندقية .

كذلك قد تشير أبيات اليوت الى قصيدة (موال الشرق والغرب) للشاعر الانجليزى رديارد كبلنج (١٨٦٥ - ١٩٣٦) وقول اليوت : (وان قاربها المغاق قد توهج على صفحة المياه طوال النهار) تحوير لقول أنوباريس يصف قارب كليوباترا فى مسرحية (أنطونى وكليوباترا) لشكسبير (الفصل الثانى - المشهد الثانى - الابيات ١٩٦ ، ١٩٧) : (كان القارب الذى جلست فيه ، كمثل العرش المصقول ، يتوهج على صفحة المياه) وبليشتين المادى ، مثل (طين الاوالى) (١) ، لا يتأثر لمرأى (منظور من رسم كاناليتو) (٢) .

●

أما قول اليوت (نهاية الشمعة الداخنة للزمان تخبو) فمستوحى من لوحة (القديس سباستيان) لمانتجنا . وقوله (فى الريالتو ذات مرة) مستوحى من قول شيلوك لانطونيو تاجر البندقية فى مسرحية شكسبير (الفصل الاول - المنظر الثالث - الابيات ١٠٠ ، ١٠١) : (يا سنيور انطونيو : انك طالما أنبتنى فى الريالتو على أموالى واقراضى بالربا) .

وهكذا تتم المطابقة بين بلشتين وشيلوك اليهوديين . وتذكرنا عبارة (فى الريالتو ذات مرة) بالانشودة الرابعة من (حجة تشايلد هارولد) لبيرون مرة أخرى . وعبارة (أنيروا ! أنيروا !) مأخوذة عن مسرحية (عطيل) لشكسبير (الفصل الاول - المنظر الاول) . قالها برابانتيو أبو دزدمونة حين اكتشف فرار ابنته مع المغربى ، وطلب ايقاد الانوار حتى يبحثوا عنهما .

ان بربانك فى هذه القصيدة ، مثل المتكلم فى (بيضة للطهو) قد اكتشف البون الشاسع بين حساسية الذهن الحالم ودمامة الحقيقة . وربما كان فى ختام القصيدة تهكم خفيف على مثاليات بربانك ومزاجه . ولكن بربانك على كل حال يستحق منا أذنا صاغية . فاذا كانت أنقاض الزمن لا تتقوض الا فى داخله فانه جدير بأن يتكامل فيه الواقع والمثال على نحو لا يطمح اليه غير المثاليين . على حين نجد أن بيلشتين والسير فرديناند كلين ليسا الا رجالا من قش . وقد قيل ان هذه القصيدة تثبت عداوة اليوت للسامية . ولكن المرارة التى تتبدى فى حديثه عن بليشتين اليهودى ليست - فى حقيقة الامر - الا جزءا من المرارة التى تسود القصيدة كلها .

ماهر شفيق فريد

---

(١) طين الاوالى : Protozolc Slime أنظر (أصل الانواع) لدارون - ترجمه اسماعيل مظهر - ج ١ - ص ٤٠ وما بعدها .

(٢) انتونيو كاناليتو (١٦٩٧ - ١٧٦٨) رسام بندقى كبير . ومن أشهر لوحاته : (منظر على القناة الكبيرة بالبندقية) و (ريجاتا على القناة الكبيرة) .

عرض الدكتورة أنجيل بطرس سمعان

الفصلية النقدية Critical Quarterly
(خريف ١٩٦٤)

تصدر هذه الفصلية عن جامعة هل بانجلترا ويقوم بالاشراف عليها عدد من أساتذة الأدب الانجليز من الجامعات المختلفة .

وقد اخترنا من بين المقالات الواردة بالعدد الثالث من الجزء السادس مقالا شيقا بقلم الناقد المعروف ريموند وليمز : Raymond Williams مؤلف كتاب « المسرح من ابسن الى اليوت » وكتاب « الثقافة والمجتمع (١٧٨٠ – ١٩٥٠) » بعنوان « النقد الاجتماعى عند ديكنز » .

ويعالج المقال ناحية هامة لعمل ديكنز طالما تناولها النقاد والمؤرخون بالبحث والجدل ، وأثاروا حولها الخلاف وخاصة حينما حاول البعض اخضاع آراء هذا الروائى لنظام فكرى أو اجتماعى معين . وكلنا نذكر اهم اعمال ديكنز مثل « اوليفر تويست » و « الصغيرةدوريت » و ، الاوقات القاسية » و «اوراق بيكويك » وكيف تناولت كل منها ناحية اجتماعية معينة بالنقد اللاذع . فقد كان ديكنز كاتبا انسانيا همه الدفاع عن الفقير والضعيف والمظلوم ، فوصف بالمصلح الاجتماعى ونسبت اليه كثير من الاصلاحات التي تمت فى انجلترا وارجعها البعض الى اثر كتاباته المباشر او غير المباشر ، مثل نظام السجون والحاكم و « بيوت العمل » أو الملاجىء التى كان يأوى اليها العجزة والمعدمون ، ونظام التعليم ، واستخدام الاطفال فى المصانع وفى كثير من الحرف الضارة بهم ، وغيرها من النواحى التى لم تسلم من قلمه .

ويسعي ريموند ويليمز فى هذا المقال الى اظهار حقيقة هامة هى أن نقد ديكنز الاجتماعى انما هو جزء لا يتجزأ من نظرته العامة الى الحياة او هو تصوير قوى نفاذ للحياة كما رآها فى وقت معين ومكان معين . ويبدأ ريموند ويليمز بحثه بالاشارة الى بعض الاتجاهات الخاطئة فى النظر الى ديكنز فيقول انه منذ وفاة ديكنز وآراؤه موضوع جدل هام ومستمر ورواياته مجال للبحث والاستشهاد ، وهو يرى أن أفضل كتاب عن آراء ديكنز الاجتماعية هو كتاب « عالم ديكنز » لهمفرى وارد (الذى ظهرت منه نسخة رخيصة منذ وقت قريب) ولكنه يرى انه حتى هذا الكتاب بالرغم من مميزاته الكثيرة لم يسلم من بعض الأخطاء الناتجة من اتخاذ موقف خاطىء نحو نقد ديكنز الاجتماعى . ذلك انه بينما يبدأ همفرى وارد بالاشارة الى ان نقد ديكنز قد أدى حتى أثناء حياته الى تغيير كثير من الامور التى وجه اليها النقد الا انه يقرر بعد قليل انه وان كان اثر ديكنز كبيرا علي الاتجاه العاطفى العام لعصره الا انه لا يمكن القول بانه كان المسئول عن اى تغيير تشريعى معين ، فهو بذلك يفصل بين تاثير ديكنز العاطفى وما يمكن أن يسمى تاثيره العملى فى مجال الاصلاح . وهذا بعينه ما يسعى ريموند ويليمز الى التحذير منه ، فهو يرى أن نقد ديكنز الاجتماعى انما هو جزء من فلسفته ونظرته العامة الى الحياة وانه لايمكن التمييز بين أثره العملى وأثره العاطفى .

ويقول ويليمز ان ادق وصف مجمل لنقد ديكنز الاجتماعى ما زال القول بانه كتب ليساعد الفقير والمظلوم والبائس ، ذلك أن اهتمامه الجدى بذلك قد جعله بالطبع يهتم بالكتابة عن اصلاحات معينة ، وان كان قد فعل ذلك فى اغلب الأحيان خارج رواياته وليس بها . أما ما يدعو اليه فعلا فى معظم كتاباته فهو ذلك الاصلاح العام الذى هو ايضا عملية تغيير كلى او اصلاح جذرى ، أو regeneration ، أى أنه تغيير علي مستوى العالم الخيالى الذى يخلقه والذى يبرز كل شىء فيه بعمق ووضوح وفى صورة فنية لا تتصل بالتزام مباشر أو جهد مباشر .. ويضيف الناقد قائلا ان هذا الرأى ليس بجديد ولكنه ما زال فى حاجة الى التاكيد . فالحقيقة الجوهرية الأولى عن ديكنز هو انه كان روائيا اجتماعيا وروائيا ملتزما وان نقده الاجتماعى من النوع العام المنتشر فى جميع أنحاء اعماله .

ثم ينتقل الي مناقشة ماهية هذا النقد الاجتماعى فيبدأ بالقول بأن من أهم الحقائق المعروفة عن ديكنز انه يمكن بشىء من الحذف او الضغط اخضاع آرائه الاجتماعية – ولكن ليس تماما – لبضعة تعميمات معينة ، أى أن افكاره تكاد تكون مطابقة ولكن ليس تماما لبعض الأنظمة الفكرية العامة ، ولذا فقد تمكن بعض النقاد من الماركسيين أو من المعارضين للماركسية أن يثبتوا عن طريق وضع بعض آرائه جانبا او اعتبارها سهوات لايؤخذ بها ، تمكنوا من اعتبار آراء ديكنز مطابقة لآرائهم .

ويذهب الناقد الى انه ما دمنا نحترم ديكنز فمن المحتم علينا اذن حتى حينما نظنه محدودا أو مخطئا أن نحاول النظر الى تصويره الفعلى للقيم لا أن نحاول وضع تلك القيم فى اطار نظام معين محدود ، وينتهى الى القول بأنه بالرغم من وجود بعض التناقض فى آراء ديكنز الا أن احساسه بالمسئولية نحو

رؤيا عامة احساس عميق قوى يستحق الاعجاب • فبالرغم مما يبدو على السطح من اختلاط فى النظريات وسوء استعمال لبعض الجمل السائدة فى عصره الى غير ذلك من مميزات المناخ الفكرى لتلك الفترة من تاريخ حركة التحرر فى انجلترا الا ان تصويره العام لقيم معينة ونظرته العميقة الى العالم على انه مكان لابد من نقده وابداء الراى فيه ـ ذلك فى حد ذاته اهم بكثير واكثر نفاذا الى حقيقة انجلترا فى القرن التاسع عشر من اى نظام من تلك الانظمة الاكثر وضوحا وتناسقا :

« ان النقد الاجتماعى ، اذا استعملنا هذا التعبير بكل ما له من قيمة ، لا يعني مجرد مجموعة من الاراء ولا مجرد مجموعة من الاصلاحات ولا حتى مجرد عادة فكرية أو فلسفية ولكنه يعنى رؤيا لطبيعة الانسان ووسائل انقاذه فى مكان معين ووقت معين ، رؤيا مثيرة ومستمرة النشاط فهذا النقد الاجتماعى حقيقة خاصة بالأدب ، وبالرواية على وجه التحديد . فعلم الاجتماع يمكنه وصف الأحوال الاجتماعية بدقة أكثر على مستوى القياس العادى ، والبرنامج السياسى بوسمه أن يقدم اصلاحات أكثر دقة فى مستوى العمل العادى ، ويستطيع الأدب تتبع هذه الوسائل ، ولكنه فى أهم مجالاته تختلف وسائله تماما ، وان كانت وسائل اجتماعية ما من ذلك مفر فهى طريقة كاملة للرؤيا ، طريقة يمكن نقلها للاخرين وعملية تصوير هي فى حد ذاتها « عمل » ايضا » •

●

الملحق الادبى لجريدة التيمس

Times Literary Supplement

يحوى العدد الصادر بتاريخ ٣ ديسمبر سنة ١٩٦٤ مقالا بعنوان « بريخت يكتب عن بريخت » هو فى الواقع عرض لكتابات بريخت عن المسرح ، صدرت بالالمانية فى سبعة اجزاء (١) وصدرت مقتطفات منها مترجمة الي الانجليزية فى جزء واحد (٢)

ويعلق ناقد الملحق الادبى بقوله ان كتابات بريخت عن المسرح ستجد ترحيبا كبيرا من جانب قراء بريخت والقائمين باخراج مسرحياته . والسؤال الذى يجد نفسه غير متاكد من الاجابة عليه هو هل نجح الكاتبان اللذان قاما بتحقيق هذه الكتابات واعدادها للنشر فى حسن اختيار مادتهما . ويقول الناقد ان كلا الكاتبين مخلص لبريخت مهتم بعمله الذى لابد وانه كلفه كثيرا من العناء ، وأن نتيجة عملهما مجزية الى حد ماعلى الاقل ، ولكنها كذلك مثيرة لبعض الاسئلة •

ويشير الناقد الى أن بعض هذه المادة قد سبق نشره والبعض الاخر قد استمده المحقق الالمانى من أرشيف بريخت الموجود فى برلين الشرقية ، وهذا يثير فىنفس الناقد الانجليزى بعض الشكوك لما يراه فى هذه الأجزاء من قرائن تدل على عمليات حذف واختصار ، ويرى ان اختيار النصوص المنشورة لم يكن مبنيا كلية عل اعتبارات ادبية ، بل ربما كان للاعتبارات السياسية دخل فيه ، من ذلك مثلا انه بالرغم من مضى ثمانى سنوات على موت بريخت وهى مدة كافية لاعداد ونشر كتاباته كاملة الا أن هذه الأجزاء السبعة من الكتاب الالمانى لا تمثل كتابات بريخت كاملة ، ولذا فانه من الصعب الحكم على كمية أو نوع ما تبقى منها دون نشر . كما انه ما زالت هناك بعض أوراق بريخت التي لا يسمح للباحثين برؤيتها على أساس أنها ما زالت غير معدة للنشر ، ومازالت مذكراته لا يسمح برؤيتها الا لعدد قليل من اصدقاء مدام بريخت وان وجدت منها صور فوتوستات فى خزائن بنوك اغلبها خارج المانيا . هذا بالاضافة الى ان ارملة بريخت قد قورنت فى الصحف الالمانية باخت نيتشه التى نظمت أوراق اخيها بحيث تثبت صورته كعامل فى سبيل النظام التوتاليتارى • ومنها ايضا ان هذه الاجزاء التى لا يمكن أن تعد كاملة ، تحوى كثيرا من كتابات بريخت الخطابية التى لاتمت للمسرح بصلة •

اما مجموعة الكتابات التى اختارها الكاتب الانجليزى فتحمل عنوان « تطور استاتيقى » وترمى الى اظهار هذا التطور مما يكسبها وحدة واهمية خاصة ، تنقصان الكتاب الالمانى . ومرة أخرى يجد الناقد أن النتيجة النهائية لا تعجبه أيضا . اذ يبدا بالقول بان اختيار جون ويلليت لمادته اختيار حكيم وتعليقه على كل فقرة يضفى على الفقرات المختلفة شيئا من الاتصال . ولكنه يتساءل عما اذا كان من الممكن حقا اعتبار بريخت استاتيقيا او مقارنة كتاباته بكتابات فلاسفة هذا الميدان او حتى بكتابات تلاميذهم والقائمين بعرض أعمالهم ، أو حتي بكتابات كتاب المسرح المعروفين ممن لهم نظريات معينة من أمثال شيللر وهيبل • ذلك ان بريخت نفسه قد توقع اثارة هذا الموضوع فكتب بفطنته المعهودة « ان كل نظريتى لأبسط مما يتصورها الناس ، ولأبسط مما تجعلهم طريقة عرضى لها أن يتصوروها » . وينتهى من ذلك الى القول بانه اذا كانت طريقة بريخت لعرض نظريته تجعل من الصعب على الناس أن يروا ما هى تلك النظرية ، أفليس من الخطأ اذن أن نعيد طبع هذه الكتابات النظرية ، علي الاطلاق ؟ او أن نبين أن عالما جماليا يتطور فيها سنة بعد سنة ومقالا بعد مقال ؟ ويدرك الناقد أن من الممكن ان بريخت لم يعن ما قاله تماما ، ولكنه يتساءل كيف يمكن للناقد أن ينظر بجدية اذن الى كل هذا الكلام .

ويواصل الناقد عملية التشكيك فى قيمة فلسفة بريخت الجمالية بقوله ان كتاب جون ويلليت ممتع حقا ولكنه اقل أهمية كعرض لنظرية فنية عنه كجزء من سيرة بريخت وليس السبب فى ذلك ان كتاباته يمكن وصفها على انها دعاية أو جدل أكثر منها فلسفة فكتابات كثير من الفلاسفة قد جاءت نتيجة لمعارك جدلية • ولكن لان كلا النظامين اللذين توصل اليهما بريخت وهما المسرح الملحمى The Epic Theatre والمسرح القياسى Dialetical Theatre لا يعدان بحق عملا استاتيقيا هاما • فالمسرح الملحمى مسرح ضيق محدود ، فهو يقلل اهمية السرور فى الفن الى درجة مضحكة . واذا كان المسرح الملحمي يمثل تطرفا فى التزمت فان ما توصل اليه بريخت لم يكن أكثر مما كان الناس يعرفونه فعلا ، وهو أن السرور فى شكل ما هو هدف الفن الأساسى ، ويشير الناقد الى بعض أوجه الضعف فى كتابات بريخت لا من الناحية الفكرية فقط بل ومن الناحية الشكلية ايضا فبعض معلوماته خاطئة كقوله مثلا ان السيرك كان معروفا عند الاغريق وان روبرت لويس ستيفنسون كاتب أمريكى •

(٢) Bertolt Brecht, Schriften Zum Theater I (1918-1933), II (1918-1933), III (1933-1947) IV (1933-1947), V (1937-1951), VI (1947-1956) VII (1948-1956).

(١) Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. Translation and Notes by John Willett

ولعل اهم نقطة يتناولها الناقد هى اعتقاده ، أن كتاب جون ويلليت قد أظهر ان آراء بريخت فى المسرح غير مأخـوذة عن الفلسفة الماركسية فقد كانت فى جوهرها موجودة قبل أن يصبح بريخت ماركسيا .

ويعيب الناقد علي الكتاب عدم تضمنه مجموعة القصـائد الشعرية المسماه Messengkauf أو « قصـائد عن المسرح » بحجة أن هذه القصائد تبيـن أن آراء بريخت فى المسرح حتي فى شكلها النهائى يمكن تقديمها فى لغة سـهلة وفى عدد من الصفحات لا يجاوز العشرين بكثير . وينزع الى القول بأن هذه المجموعة الشعرية التى نشرت منذ ثلاث سنوات تؤدى للمسرح البريختى خدمة أكبر بكثير مما يمكن ان يؤديه هذا المجلد الاخير الاكبر حجما والذى لابد انه استلزم من الكاتب جهدا كبيرا طيلة خمس سنوات .

وينتقل ناقد الملحق الأدبى الى القول بأنه لا يكفى أن يقال ان هذه المادة النقدية أقل أهمية كفلسفة جمالية منها كسيرة لبريخت ، بل يجب أن يضاف أن سيرة بريخت موضوع كبير وجدير بالاهتمام . ولكن السؤال الهام فعلا هو ما مكانة هذه الكتابات النقدية ؟

وللاجابة على ذلك يبين الناقد أن بريخت كان أحد هـؤلاء الفنانين من امثال برليوز وشو الذين قاموا بانفسهم بنشر كتاباتهم بان كانوا هم مديرى اعمالهم والمؤيدين والقائمين بالدعاية لانفسهم « فمن المشكوك فيه أن بريخت قد اهتم بشىء آخر فى الحياة سوى هذا العمل وسوى الفن الذى كان يقوم بالدعاية له . حقا لقد اخبر بريخت لجنـة انواع النشاط المعادى لامريكا انه قد وضع كل شىء جانبا ليساهم فى محاربة هتلر ، ولـكنه من الجدير بالذكر أن هتلر لم يعقه عن مزاولة الكتابة ولم يحوله من نوع من الكتابة الى آخر ، بل على العكس من ذلك فقـد امده بموضوع للكتابة » . أما الى أى حد سـاعدت كتابات بريخت فى سقوط هتلر فان ذلك يتضح من طريق التعرف على تاريخ وطبيعة المسرحيات التى كتبها عن هتلر وهي « الرءوس المستديرة » ، و « ارتورو آوى » . وهاتان المسرحيتان لايمكن القول بانهما قد وصلتا . لا عن طريق المسرح ولا عن طـريق النشر الى جمهور كبير . كما انهما غير مباشرتين ومعقدتيـن وأدبيتين لدرجة تعوقهما عن النجاح كدعاية شعبية .

وعلى الرغم من ذلك فانهما قد مكنتا بريخت من الاستمرار فى عمله وهو الكتابة للمسرح ، بحيث أنه لم يستمر فى الكتـابة فحسب ، بل استطاع فعلا أن يزيل من طريقه كثيرا من العقبات التى قامت فى سبيل هذا الاسـتمرار . فقـد جاء هتلر وموسولينى ، على حد تعبير الناقد ، وذهبا ، ولـكن بريخت استطاع أن ينتج فى هذه السنوات الدامية (١٩٣٣ ـ ١٩٤٥) كثيرا من القصائد والمسرحيات التى تدعو للدهشة .

ثم يركن الناقد الى المجاز عندما يكتب أنه اذا أمكن القـول بأن مسرحيات بريخت هذه مثل « الرءوس المسـتديرة » و « ارتورو اوى » لم تصب الهدف فان كتاباته عن المسرح لم تطلق من عقالها مطلقا . فالكثير منها لم يصل حتى الى جمهور صغير ذلك أنها لم تنشر على الاطلاق . وان كان هذا مما يزيد فى أهمية الحقيقة الثابتة وهي أنها كتبت فعلا . ففي ذلك دليل اضافى على مثابرة بريخت وتركيزه الكامـل على كتاباته . وككاتب مقدمات يمكن مقارنته بجورج برنارد شو ولكن مـع فارق هام هو أن مقدمات شو لمسرحياته تعالج مجالا اوسع من المواضيع كالتعليم والسياسة والجنس والسجون والدين مثلا بينما مقدمات بريخت مركزة على المسرح وهذا يعنى أنها تعالج مسرح بريخت بالذات او أن بريخت يكتب عن بريخت ، فقد كان بريخت فعلا مركزا حول ذاته فى رأى هذا الناقد الذى يرى فى ذلك مصدر قوته ، كما يرى فى ذلك نظرة الى الحياة أبعـد ما تكون عن الماركسية .

فما هى فلسفة بريخت اذن ؟ وهل يمكن أن توصف بانها « الفن من أجل الفن » ؟ ورده على ذلك ان الأصح أن توصف بأنها « الفن بأى ثمن » ويشير الى أن مسرحية « جاليليو » تعبر عن ذلك اذا استبدلنا العلم بالفن .

ولعل أهم ما يقال عن هذا العرض لآراء بريخت فى المسرح هو أن الناقد اهتم باستنتاج بعض اتجاهات بريخت غير الفنيـة رغبة منه فى تفنيد أو الرد على بعض الآراء السياسية المنسوبة اليه ، عوضا عن أن يركز كل جهده لعرض مقدار أكبر من آراء بريخت المسرحية على القارىء . هذا بالاضافة الي انه يضع أمام القارىء علامة استفهام كبرى ، هي الى أى حد يمـكن تقبـل هـذه الطبعة التى عملت فيها الأيدى بالحذف والاختيار الذى قد يكون مغرضا .

وهنا نرى مثلا من أمثلة خطورة الخلط بين النقـد الأدبى الخالص والبحث العلمى الخالص وبين السعى الى تفسـير الكتابات الفنية والأدبية تفسيرات سياسية قد تكون خاطئة .

القصة فى القرن التاسع عشر Nineteenth Century Fiction (سبتمبر ١٩٦٤)

تصـدر هـذه الصحيفة عن جامعة كاليفورنيا وتهتـم بالفن القصصى فى القرن التاسع عشر بوجه عام . أما العدد الاخير فعدد خاص صدر بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الروائى الأمريكى هوثورن ، ويحوى عددا من المقالات أهمها مقال يعالج تأثير هوثورن على هنرى جيمس . (١)

أما افتتاحية العدد وهى بقلم : Blake R. Nevius رئيس التحرير المساعد ، فتثير موضوعا هاما فى دراسة الأدب وهو التغيرات التى تطرا على شهرة كاتب معين من ارتفاع وانخفاض أو رواج وكساد تبعا لعوامل مختلفة منها نوع الجو الفـكرى السائد فى عصره أو العصر الذى يليه ومنها مجـرد تعاقب فترات شدة الاهتمام او ضعفه فى تتابع زمنى ناتج عن قـرب المؤلف من عصر ما ، وارتفاع مكانته الادبية عندما يمضى الوقت الكافى لتفهمه وتقديره ، ولدينا فى العصر الحديث أمثلة لذلك فيما أصاب شهرة بعض كبار الكتاب مثـل هنرى جيمس و د.هـ. لورنس وجيمس جويس من اهتمام كبير بعد أن لاقوا كثيرا من النقد وعدم الاكتراث .

ويبدأ الناقد الافتتاحية بقوله انـه فى الوقت الذى بدأت تخفت فيه اصوات التحيات المنبعثة من كل مكان احتفاء بمرور اربعمائة عام على مولد شكسبير فان هوثورن يقف منتظرا دوره فى التحية والتقدير وعزاؤه أن صديقه الكاتب المعروف ملفيل قد ذكره يوما ما هو وشكسبير فى « عبارة واحدة » . ثم يشير

(١) Robert Emmet Long «The Society and the Masks».
The Blithedale Romance and The Bastonians.

البقية ص ١٣١

الصحافة والأدب منذ ستين عاما

إعداد أنور الجندى

المساجلات

اولى الدكتور صروف اهتماما كبيرا للكتاب الذى أصدره القاضى دلور (The Spoken Arabic of Egypt) واورد رأيه فى العامية ردا على معارضة الدكتور صروف له ، فقال القاضى دلور : « يظهر أن الدكتور صروف يقول بامكان جعل العامة يستعملون اللغة المكتبية ، ولكننى لا أظن أنه يستطيع ان يأتى بشاهد واحد من تاريخ البشر على حدوث ذلك فى وقت من الأوقات بل الأمر على الضد منه ، فان لغة الكتاب كانت تبدل دائما باللغة التى يختـــارها العامة لأنفسهم ، ولو كان الامر على غير ذلك لعد تأخرا لا تقدما ، فان العامة يختارون لغتهم لأنها موافقة لحاجتهم ولو أن امم أوربا عـــدلت عن لغاتها الخاصة لما تقدم العمران فى أوربا على ما أظن .

« وقد شبه الدكتور صروف الاختلاف بين اللغة المكتبيـــة واللغة المحلية فى مصر بالاختلاف بين اللاتينية والانكليزية على ما فهمت منه فيأذن بالجرى على هذا التشبيه . وخير الكتب ما كان مفهوما لدى الجميع ، أما الكاتب العربى فيظـــن أن أحسن الكتب ما فهمه العدد الأقل من القراء ولذلك لا أرى كيف يمكن نشر المعارف فى البلاد فهل تظنون أنه يمكن أن يقوم عندكم رجل مثل دكنز أو مثل ثكرى بل لا أرى كيف يمكن أن يتكاتب الناس مكاتبات ودية ، والكتب والمكاتيب التى تكتب بلغة لم نستعملها فى صبانا وفى بيوتنا لا تؤثر فى نفوســـنا ولا تحرك عواطفنا .

وقال : أنه يرى أن تدرس اللغة الفصحى فى مدرســـة جامعة مع غيرها من اللغات الساميـــة كما تدرس اللغات الميتة .

وقال : ان العربية المتوسطة بين العاميـــة والمعربة وهى عربية دواوين الحكومة المستعملة ليست عامية ولا معـــربة والذين يكتبونها لا يحسنون كتابتها .

وقال : اننى لا أوافق الدكتور صروف عـــلى أن الاهتمام باللغة المحكية جاء بعد أوانه ، ولا على أن الكتابة العربيـــة صالحة بل أحسبها مخالفة لقوانين العلم وليس أصعب منها الا الكتابة الصينية » .

رد صروف

وقد رد الدكتور صروف فقال : أن اقتصار المتعلمين فى مصر والشام على الـكتابة باللغة المعربة وشيوع الكتب والجرائد فيها واعتياد أكثر الذين يعرفون القراءة مطالعة الجرائد على ذلك عضد اللغة المعربة وقواها حتى صار اهمالها متعذرا ان لم يكن مستحيلا ، ولذلك لا نطمع بكتابة « اللغة المحكية » الآن ولا نشير باستعمالها بدل اللغـــة المعربة ، ولكننا نطمع ونشير بالتوسع فى اللغة المكتوبة حتى تدخل فيها كل كلمـــة محكية لا تقابلها كلمة فصيحة مألوفة ، سواء كانت الكلمـــة المحكية مما وضعه العامة أو نحتوه أو نقلوه عن لغة أجنبية ، ونطمع ونشير أيضا بالتوسع فى « التعريب » حتى تجارى لغتنا لغات أوربا ونشير ايضا بالحرص على كل ما هو حسن من المعانى والاستعارات العامية والمنقولة عن اللغات الأجنبية ، أى يجب علينا أن نجوز للعربية ما يجوزه الانكليز للانكليزية والفرنسيون للفرنسية وكل المتكلمين بلغة حية للغتهم .

« ولقد كان الشبه تماما بين العربية واللاتينية بالنسبـــة الى العربية المحكية من الجهة الواحدة والايطالية من الجهـــة الأخرى ، ولكن كان ذلك قبل النهضة الأخيرة .

وقد صارت الحال على غير ما يظنه جناب القاضى الفاضل ، فانه يطبع الآن من الجرائد العربية فى القاهرة والاسكندرية لا أقل من عشرين أو ثلاثين الف نسخة يوميا والقراء ينتظرونها دقيقة فدقيقة ، ويشترونها بدراهمهم ويقرأونها كلمة كلمـــة وهى مكتوبة باللغة المعربة ، واذا زاد عدد الكتاتيب والمدارس حتى صار الذين يعرفون القراءة نصف الاهالى أو أكثر ، فلغة

هذه الجرائد اليومية كافية لتقويم لسانهم فيعبرون ويكتبون لغة تقارب لغتها ، والا فعقولهم تخالف عقول غيرهم من بني البشر . ولا يعقل ان لغة رسائل مثل رسائل بسكال تؤثر في لسان اهالي فرنسا كلها ، والجرائد المصرية تنتشر سنة بعد سنة ولا تؤثر في لسان اهالي مصر . ولا يحتمل ان الحكومة المصرية تضغط على سكان البلاد حتى يكتبوا اللغة المحكية بدلا من اللغة المكتوبة .

وقال الدكتور صروف : ولا شبهة عندنا أنه لو هذبت اللغة العامية وكتبت لوفت بالغاية التي تقصد من أية لغة كانت ، ولتهافت أبناء القطر على قراءة ما يكتب منها اضعاف ما يتهافتون الآن على قراءة ما يكتب باللغة المعربة . ولكن الذين يهتمون بكتابة اللغة العامية أفراد قلائل ، أما الذين يهتمون بكتابة اللغة المعربة فيعدون بالمئات او بالالوف وهم منتشرون في هذا القطر وفي كل الأقطار التي يتكلم سكانها العربية في الشام والعراق وتونس والجزائر وبلاد العرب ، بل في الهند وبخارى وما والاها ، ويبعد عن ظننا أن يتغلب أولئك الأفراد على هؤلاء الألوف .

وصفوة القول أننا لا نرى الآن موجبا لكتابة اللغة المصرية المحكية والاعتماد عليها في الكتابة والتأليف بعد أن انتشرت المطابع في البلاد العربية كلها وانتشرت بها الكتب والجرائد المكتوبة بلغة معربة ، لأنها ستؤثر في اللغة المحكية حتى تصلحها بعض الاصلاح .

●

بعث المخطوطات العربية

(١) كتاب المطر (مجلة المشرق) :

« من بين التآليف التي أطلعنا عليها في رحلتنا الحديثة الى أوربة مجموع لغوي يحفظ في مكتبة باريس العمومية تحت رقم ٤٢٣١ وتاريخ الكتاب ٦٣١ هـ الموافقة ١٢٣٣ للمسيح ، طوله ٢١ سنتيمترا ونصف سنتيمتر في عرض ١٥ سنتيمترا ونصف سنتيمتر ، وعدد الأسطر في كل صفحة ١٥ ، وهو مكتوب على قرطاس متين ، وبخط نسخي محكم ، والمجموع يحتوي على بعض تآليف لغوية مثل كتاب خطأ العوام ، ومقصورة ابن دريد . وأهم ما فيه أوله وهو كتاب لأبي زيد الأنصاري الشهير صاحب النوادر التي طبعت في مطبعتنا الكاثوليكية ، واسم التأليف « كتاب المطر » جمع فيه هذا الامام كل ما ورد في كتب اللغة عن المطر وما يلحق به من الأنواء والغيوم وما شاكلها من الرعد والبرق ، ولما لم يسمح لنا ضيق الزمان أن نستنسخه تلطف حضرة صديقنا الأب يوحنا شابو المعروف بمعلوماته الشرقية فاخذ لنا رسمه بالتصوير الشمسي .. »

وقد أورد المشرق فصول هذا الكتاب على التوالي .

●

(٢) كليلة ودمنة (المشرق)

صدرت طبعة جديدة مزدانة بست وثمانين صورة مأخوذة من نسخة خطية قديمة لكتاب « كليلة ودمنة » صححها وعلق حواشيها (بكمال الدقة والاعتناء) أحمد حسن طبارة (بيروت – ١٩٠٥) في ٣٤٣ صفحة ، وقد علق الأب لويس شيخو على هذا العمل الادبي فقال :

« ليس بين كتب آداب الشرق والأمثال المتداولة كتاب نال من الشهرة ما ناله كتاب كليلة ودمنة . ومن أحب الوقوف على صحة قولنا كفاه أن يراجع قائمة العلم البلجيكي فكتور شوفين .

وهذا الكتاب مع كثرة شيوعه وتكرر طبعاته ، ترى نسخه الخطية المتعددة سقيمة في الغالب تتضمن عدة عبارات مستقلقة .

وكان المرحوم المستشرق دى ساسى أول من اهتم بالمقابلة بين خمس نسخ من نسخ باريس فاصلح بعضها ببعض وطبع كتابه الذي أضحى من بعده كدستور يرجع اليه أصحاب الطبعات التالية في مصر والهند ولبنان وبيروت والموصل ، فبنوا طبعاتهم عليه مع بعض اصلاحات طفيفة .

واليوم أطلعنا على هذه الطبعة التي عني بتصحيحها وتعليق حواشيها جناب الأديب الهمام الشيخ أحمد حسن طباره فوجدنا في مقدمته انه بنى طبعته هذه على نسخة تاريخها ١٠٨٦ هـ ، فيكون مر عليها ٢٣٠ سنة ، وهو قليل بالنسبة الى كتاب نقل الى العربية منذ ١١٠٠ سنة ومع اقرارنا بفضل هذه النسخة لم نجد بينها وبين النسخ المطبوعة فرقا كبيرا ، الا أنها تصلح بعض الأمكنة العويصة ، وتزيل الشبهة في بعض العبارات المبهمة ، ويا حبذا لو رسم جناب المصحح صفحة من النسخة المخطوطة ليعرف القراء مزيتها . على أن هذه الطبعة تمتاز بشيء آخر ، وهي الصور التي أضيفت اليها نقلا عن النسخ المذكورة ، وهذه التصاوير في الأصل ذات ألوان بديعة ونقوش جميلة تمثل القصة التي وضعت لأجلها أحسن تمثيل . الا أن حضرة متولي طبعها لم يمكنه الا رسمها بالخطوط السوداء فذهب بذلك كثير من رونقها .

●

(٣) كتاب الامامة والسياسة (المنار)

وكذلك أعيد طبع « كتاب الامامة والسياسة » لمؤلفه أبي عبد الله بن قتيبة ، بتحقيق محمد محمود الرافعي ، وقد أولاه صاحب « المنار » اهتماما فكتب عنه ، قال « كنا نسمع بهذا الكتاب ونرى اسمه في الكتب فتمنى لو نراه لمكان مؤلفه « ابن قتيبة » في العلم وتقدمه في الزمن فهو من أهل القرن الثالث ومن أصحاب الرواية حتى أتاح الله لطبعه في هذه السنة محمد أفندي محمود الرافعي .

والكتاب في انسجام عبارته وتحري مؤلفه في روايته ، مما لا يستغنى عن قراءته ، ومن قراه معتبرا يعرف شيئا من قوة روح الاسلام ، وكيف أحيا الله به هذه الأمة حتى صار يؤثر عنهم من العدل والحكمة ، وهم لم يدارسوا السياسة ، ولا تربوا في حجورها ، ما لم يؤثر مثله عن ملوك أوربا وحكامها على رقيهم المشهور في العلوم الاجتماعية والسياسية واخذ أممهم على أيديهم .

مقالات

جرجي زيدان (الهلال)

عادات الكتاب فى الكتابة

كان « بطرس البستانى » لا يكتب الا واقفا الى مكتب (طاولة) عال ، كالمكاتب التى يشتغل عليها كتاب المصارف الكبرى ، وكان يدخن الشيشة ولا يمل من العمل ، ولا يفتر عن التفكير فى عمله ، وقد يكون نائما فيخطر له خاطر يتعلق بعمل يعمله فينهض من الفراش ويذهب الى مكتبه يعلق ماخطر له ليعود اليه فى الغد ، وكثيرا ما كان أهله يفتقدونه ليلا وهم يحسبونه فى فراشه فاذا هو فى مكتبه بين كتبه وأوراقه .

● وكان « سليم البستانى » لا يكتب الا وطاولته نظيفة مرتبة ، وربما جاءه الزائر فجلس اليه فلا تمنعه مخاطبته ومسايرته من الاستمرار فى الكتابة . وقد يكون مستغرقا فى موضوع سياسى مهم والقلم فى يده فيحادث زائره فى شأن آخر ، وقد يطول الحديث ساعة فاذا فرغ منه عاد الى الكتابة .

● والشيخ « ناصيف اليازجى » كان يكتب أو ينظم وهو يدخن التبغ بالشبق ويشرب القهوة ، وكان يقعد على الوسادة (الطراحة) والكتب حوله والشبق بين يديه وعلبة التبغ والابريق والفنجان أمامه ، وقد يكون فى غرفته المذكورة بضعة مجالس على هذه الصورة فى جوانب الغرفة ، وكتب كل مجلس فى موضوع خاص فينتقل من مجلس الى آخر على ما يقتضيه الموضوع الذى يكتب فيه . وربما بلغ ما يشربه من القهوة بضعة عشر فنجانا أو أكثر فى اليوم .

● والشيخ « أحمد فارس الشدياق » كان يكتب غالبا فى قاعة الاستقبال فيجلس الى الطاولة يكتب والزائرون بين يديه ، وكان يستحث قريحته بالخروج فى الهواء الطلق ساعة كل صباح ، والغالب أنه يمضى الى جسر غلطه (استانبول) فيقف عنده نصف ساعة ثم يعرج الى قهوة يجلس فيها ساعة وهو ينزه عقله ثم يمضى الى مكتبه فيسيل قلمه سهولة وطلاوة وكثيرا ما كان يكتب وهو متكىء على يسراه والقلم فى يمناه .

● و « جمال الدين الافغانى » قلما كتب ، وانما كان علمه بالتلقين خطابة أو مباحثة . وكانت عادته اذا جلس للحديث أو وقف للخطابة يحك أسفل ذقنه بعرض كفه على طول السبابة فيمر كفه على هذه الصورة من أعلى عنقه تحت الفك السفلى نحو الامام مرارا ، وكان اذا تناول الطعام اشتغل عن أعمال الفكرة فى المواضيع السياسية أو العلمية بما يبسط النفس من الاحاديث الفكاهية المضحكة .

● والشيخ « على الليثى » شاعر الخديو اسماعيل كان اذا خانته القريحة وهو ينظم الشعر عبث بجانب لحيته يحكه .

حسن أفندى توفيق (تقويم المؤيد)

أورد « تقويم المؤيد سنة ١٩٠٥ » ترجمة للعلامة المصرى حسن توفيق بمناسبة وفاته عام ١٩٠٤ ، قال انه تخرج من الازهر الشريف ، وجادت به حكومة مصر على مدرسة المستشرقين فى برلين حتى قضى من أربع الى خمس سنوات .

وتلقى عليه فيها أكثر مستشرقى ألمانيا الذين اشتهروا بعد فى الدوائر السياسية ، ولما برح برلين قضى شهورا متنقلا فى أوربا ولا سيما للوقوف على طرق التعليم والتربية .

فلما عاد عينته نظارة المعارف مفتشا بها ثم مدرسا لآداب اللغة العربية وفن التعليم فى مدرسة المعلمين التى تخرج منها .

ثم انتدب الى انكلترا حيث عين استاذا للغة العربية بكلية كمبردج (اكتوبر ١٩٠٣) وكان ميعاد امتحان الطلبة فى مايو ١٩٠٤ ، وانتهى الامتحان وقد قضى المترجم جزءا من بعد الظهر فى وضع درجات الامتحان يوم الجمعة ٣ يونيو ، وفى منتصف الساعة الخامسة أمضى الكشف فكانت امضاءته هذه آخر ما كتبه لانه لم تمض عليه ساعتان حتى أصيب بمرض قاتل نادر الوقوع ، وهو النزيف البنكرياسى الحاد الذى استعصى شفاؤه على الأطباء المهرة الذين استقدموا اليه ، فتوفى فى منتصف الساعة العاشرة مساء ، وقد أفاد الفقيد العالم العربى بجملة مؤلفات فى التربية العقلية والبدنية ستبقى أثرا دالا على فضله وتضلعه .

●

نقد الكتب

كتاب العلم والعلماء

لمؤلفه محمد بن ابراهيم الاحمدى الظواهرى

نقد رشيد رضا (المنار)

لقى هذا الكتاب خصومة شديدة من الازهريين ونقدا . غير أن الشيخ رشيد رضا أعجب به وأولاه التقدير ، وقال ان صاحبه « من النابتة الجديدة الازهرية التى فطنت لسيئات النظام القديم فى الأزهر ، وفساد طريقة التعليم فيه ، وشعرت بحاجة المسلمين الى اصلاح ذلك والى العناية بوضع طريقة جديدة للتعليم الاسلامى وتربية المسلمين » .

وقال صاحب المنار : « ويسرنا أن نرى من أثر النهضة الجديدة مدرسا أزهريا يتكلم فى المسائل العامة ويبحث معنا فى حال المسلمين ويشعر مع عقلاء الأمة بموقف الأمة المحفوف بالأخطار ، وبوجوب السعى فى تلافى ذلك ، ويعلن ذلك بكتاب ينشره بين الناس » .

وقال رشيد رضا : ان الاستاذ الامام « محمد عبده » قد بح صوته من التنبيه الى ذلك ، وقد رأينا عيون بعض تلامذته فى الازهر قد تفتحت ، ولكن ما زالت الاقلام ساكنة ، حتى سمع هذا الصوت الشديد ، ورؤيت هذه الحركة المنيفة ، أعنى هذا الكتاب الذى أغلظ فى الانكار على ما يراه من المنكرات ، وأبرزها فى أشنع صورة .

وقد دعا الى انتقاد مسائل الكتاب شأن المخلص الباحث عن الحقيقة ، ولكنه نهى عن انتقاد عبارته ، وهو يدعو الى اصلاح القول كما يدعو الى اصلاح العمل . ويعلم ان العام الاسلامى لا يرتقى الا اذا ارتقت اللغة العربية .

الزهرة فى نظام العالم والامم

للشيخ طنطاوى جوهرى

عرض « المنار » لرسالة (الزهرة فى نظام العالم والامم) فقال هى رسالة لطيفة كتبها الشيخ طنطاوى جوهرى بأسلوبه المعروف ، وهو مزج الكلام فى الطبيعة ونظام السكون بآيات القرآن الحكيم . وفى هذه الرسالة مقارنة بين رأى للامام الغزالى ، ورأى لجون ليك العالم الطبيعى العصرى ، وبحث فى القرآن والمسلمين ومتأخرى الافرنج ، وبحث فى جمال النبات ونظام الأزهار . والكلام على الزهر ذى الأقفال والمفاتيح والزهر ذى الحواس ، والزهر ذى الجند ، والزهر ذى السياسة الحقيقية والوهمية ، والزهر المنظم ونور الزهر .

والمؤلف يعتمد فى الكلام العلمى على مؤلفات الافرنج الحديثة ويزيد على ذلك اسناد هذا النظام الى فاعله الحقيقى والتنبيه على سر صنعته وبديع حكمته .

رواية اشيل (الهلال)

هى فاجعة نثرية شعرية ذات خمسة فصول لناسج عبارتها وناظم ابياتها سعادتلو سليم بك عنحورى الدمشقى الشاعر المشهور نزيل مصر الآن ، وقد مثلت هذه الرواية للمرة الأولى فى دمشق سنة ١٨٩٨ ، ثم مثلت فى بيروت ، وطبعت ونشرت .

تقسيمات المنسى (الهلال)

لقسطندى أفندى منسى شهرة طائرة فى فن الموسيقى العربية ، وهو استاذ بارع فى الضرب على القانون والعود وسائر الآلات الموسيقية . وقد قرن علمه بالعمل فالف فى الأغانى العربية تقاسيم (ألحان) موضحة بالنوط الموسيقى بلغت ١٨ تقسيما آخرها « تقسيم ليلات منسى نغم جركا » ، ولا تزال تقاسيم أخرى تحت الطبع .

وأخيرا أشارت مجلة « انيس الجليس » الى صدور كتاب « نجعة الرائد » للشيخ ابراهيم اليازجى ، وكان هذا الكتاب عماد تعليم الأدب العربى والانشاء فى المدارس زمنا طويلا .



رسائل جامعية

تقدمها
نجاة شاهين



تاريخ العراق الحديث

في كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من الأستاذ عبد العزيز سليمان نوار لنيل درجة الدكتوراه ، وعنوانها تاريخ العراق الحديث من ١٨٣١ الى ١٨٧٢ .. وقد أمضى الأستاذ نوار منذ تخرجه سنة ١٩٥٤ حتى تقديم رسالته هذه باحثا فى تاريخ العراق .. وحصل على رسالة الماجستير فى فترة من هذا التاريخ من ١٨١٦ - ١٨٣١ ، وجاءت رسالة الدكتوراه تكملة لهذه الدراسة .

وقد أشرف على البحث الدكتور أحمد عزت عبد الكريم عميد كلية الآداب بجامعة عين شمس .

والحقيقة أن لموقع العراق وتشكيله البشرى أثرا كبيرا فى توجيه تاريخه فالعراق معبر من المعابر بين الشرق والغرب ، ولذلك كان مجالا للصراع بين الامبراطوريات الزاحفة من الغرب الى الشرق أو العكس .

وفى القرن الخامس عشر أصبح العراق ميدان الصراع بين الدولة الصفوية الشيعية فى فارس ، والدولة العثمانية السنية فى الاناضول والبلقان وانتصر العثمانيون ، وأصبح العراق جزءا من الدولة السنية .

يقول الباحث أن العراق لم يعرف نظام الحكومة الواحدة ، طوال الحكم العثمانى ، فقد قسم الى ولايات أربع .. شهرزور ، الموصل ، بغداد ، البصرة — وظل العراق مقسما الى تلك الولايات فى معظم الاحيان ، وهذا بعكس الحال فى مصر ، فقد عرفت مصر الحكومة الواحدة منذ تاريخها القديم ، وذلك بسبب بساطة تكوين مصر البشرى والطبيعى ..

أما العراق فيشمل منطقة جبلية فى الشمال والشرق وهى المعروفة بكردستان ، كما يشمل صحراء واسعة تموج فيها العشائر العربية البدوية وفى الوسط توجد مناطق خصبة يزرعها أهل الارياف .. وفى الجنوب تكثر المستنقعات ، كما تكثر مزارع النخيل الكثيفة . وهكذا فالعراق مفكك الى عصبيات محلية كثيرة .. وعندما ضعفت الدولة العثمانية ووهنت سيطرة الحكومة المركزية قوى جانب تلك العصبيات وظهرت عصبيات جديدة ، فظهر المماليك فى بغداد ١٧٤٩ ، وآل عبد الجليل فى الموصل سنة ١٧٣٠ ، وغيرهم .. بينما سيطرت عشائر « شمر الجربا » على منطقة الجزيرة العراقية وعشائر عنزة على الصحراء الشاسعة .

على أن مماليك بغداد كانوا أكثر تلك العصبيات قدرة على الحكم والادارة ، ولكنهم عجزوا عن السيطرة عليها سيطرة تامة ، وكان هذا التفكك يغرى الباب العالى بالعمل لاستعادة حكمه المباشر للعراق كما كان يخشى على العراق من علاقة داود آخر الولاة المماليك بالانجليز فكلف على رضا والى حلب بالقضاء عليهم .. ومن حسن حظ والى حلب أن قضى الطاعون على جيش

داود الذى استسلم لعلى رضا .. وبهذا عاد الحكم العثمانى للبلاد وكان أول عمل قام به فى بغداد تدبير مذبحة المماليك .

وفى بغداد نشبت ثورة قوية بزعامة عبد الغنى جميل مفتى بغداد وطرد الثوار على رضا ، وكان ميل أهل بغداد وغيرهم من أهل العراق نحو المصريين واضحا كل الوضوح .. الذين كانوا قد بدأوا فى توسعاتهم فى الشام سنة ١٨٣١ ، ولكن على رضا استطاع بمجهوداته القضاء على القوى المناهضة للحكم العثمانى ، كما ساعد الانجليز العثمانيين على مناهضة المصريين ، وأصبح العراق قاعدة هجومية ضد المصريين فى الشام ورغم مؤامرات السلطات العثمانية استطاع خورشيد قائد القوات المصرية السيطرة على نجد ، وتطلع الى الكويت الذى أبدى شيخه عن طيب خاطر استعداده للتعاون مع المصريين ، وشيخ البحرين رغم توقيعه معاهدة سنة ١٨٢٠ مع بريطانيا فقد ضغط عليه خورشيد لينفض يده من الارتباط بهؤلاء المستعمرين .. ولكن الانجليز ضغطوا على حكومة القاهرة وهددوها حتى أعلنت أنها لن تتدخل فى أمور البحرين .

وبعد نكبة العثمانيين فى موقعة نزيب ضد المصريين سنة ١٨٣٩ أصبح المصريون قادرين على مهاجمة العراق .. ولكن عاد الانجليز مرة أخرى وضغطوا على محمد على وأخذوا منه تعهدا بعدم السيطرة على العراق .. كما أنشأوا خطا للملاحة البخارية التجارية بين بغداد والبصرة ، ولكن بعض الانجليز دعوا الى استخدام البواخر فى الفرات لربط الشرق بالغرب عبر العراق ثم اتجهت الأفكار نحو مد خطوط حديدية عبر العراق ، ولكن الحكومة الانجليزية رفضت اعطاء الشركة صاحبة المشروع هذا الحق لأنها كانت تعارض مد خطوط المواصلات الحديثة عبر الشرق الأدنى سواء عبر العراق أو عبر قناة السويس ، ولكنها كفت عن مقاومة مشروع قناة السويس بعد اتمامه ، وعملت على السيطرة على القناة فكان ذلك من أسباب احتلال الانجليز لمصر سنة ١٨٨٢ .. أما طريق العراق بين الشرق والغرب فقد عمل العثمانيون على اعادة الحياة فيه ، لعله ينافس قناة السويس ، وأنشأ مدحت باشا خلال ولايته على بغداد طريقا بريا بين الساحل السورى ونهر الفرات ، واستخدم فى هذا النهر عددا من البواخر للعمل فى مياه العراق والخليج الفارسى والبحر العربى والبحر الأحمر والمتوسط ..

●

ومن أهم الأبواب التى تعرضت لها الرسالة ، دراسة الصراع ، أو التنافس بين الانجليز والفرنسيين فى العراق ..

وأول صور هذا التنافس كان حول خطوط المواصلات العالمية بين الشرق والغرب .. ثانيا خلق المصالح السياسية والاقتصادية فى العراق .. وقد تفوق القناصل الانجليز فى معظم الأحوال على منافسيهم الفرنسيين .. على أن الميدان الذى وقف فيه الفرنسيون بقوة أمام الانجليز فى العراق هو ميدان التبشير ، وكذلك فى التسابق على الكشف عن الاثار فقد تفوق التبشير الكاثوليكى على التبشير البروتستنتى الانجليزى والأمريكى .. وللاسف أدى هذا التنافس الى اثارة الكراهية بين المسلمين والمسيحيين ، وخاصة بين الاكراد والنساطرة الذين كانوا يعيشون فى وئام من قبل . فقد تطلعت عشائر النساطرة المسيحية الى أن تأخذ الدول الأوربية بيدها للانفصال عن الدولة العثمانية ، وكان طبيعيا أن يثير ذلك حفيظة جيرانهم الاكراد ، فوقعت المصادمات بينهم ، بل المذابح ، وكان التدخل الأجنبى هو المسئول الأول عن اثارة تلك الفتن .

أما فى مجال الآثار فقد تسابق الانجليز والفرنسيون فى نهب آثار العراق وكانت عمليات الكشف عنها سهلة جدا ، حيث أنها توجد فى مدن قديمة كاملة مدفونة تحت التراب ولكنها كانت واضحة للعيان ، واشتهر لايارد الانجليزى ، وبوتا الفرنسى بالكشف عن آثار ضخمة ، والحقيقة أن هذا لا يعتبر تنقيبا أو كشفا ، بل مجرد ازالة أتربة .

لم يحترم لايارد ولابوتا ولاغيرهما من المنقبين الاجانب قيمةتلك الآثار ، وانما سعوا الى البشرية السريعة ، فكان لايارد ينتقل من مدينة الى أخرى ويقتلع القطع الأثرية بسرعة ويرسلها الى بريطانيا ، يملأ بها المتحف البريطانى وشركات بيع الآثارالبريطانية وهناك نجد مجموعة كبيرة من آثار العراق فقدت قيمتها التاريخية، لان احدا لا يدرى من أى عهد هى .

والى جانب التدخل الأجنبى كانت ايران المجاورة للعراق تطمع فيه لأن العتبات المقدسة الشيعية كانت توجد فى النجف وكربلاء. كذلك كان الأكراد قسمة بين العراق وايران ، وكان أكراد ايران يغرون العراقيين بالفرار الى ايران ، وكان ذلك من عناصر الصراع بين الدولتين ، وكادت الأمور تتطور الى حرب بين الدولتين لولا تدخل روسيا وبريطانيا لمنع وقوع الحرب ، وشكلت لجنة لتحديد الحدود بين الدولتين .

●

مما سبق يتضح أن العراق كان يعانى مر العناء من الصراع العشائرى ، والتدخل الأجنبى ، ولم يحظ بوال يصلح أموره الا عندما تولى مدحت باشا سنة ١٨٦٩م الذى كان معروفا بقدرته على اصلاح أمور الولايات المضطربة .

وميزة حكم مدحت هو انه قام باصلاحات شاملة فقد وزع الأراضى وفق قانون الأراضى بأثمان بخسة على الفلاحين ولكنه فى نفس الوقت وضع أسس الاقطاع الواسع حيث أنه سمح لشيوخ العشائر أن يسجلوا بأسمائهم أراضى العشيرة .

كما قسم العراق الى الأقسام الادارية التى نص عليها ذلك القانون .. وقسم الولاية الى ألوية والألوية الى أقضية ، ونجح فى ادخال نظم البلديات ، وانشأ المستشفيات ومد خط ترام ، وانشأ مدارس حديثة وأصدر أول صحيفة عربية وتركية وزاد قوة الأسطول ، ونفذ قانون التجنيد الاجبارى .

أما النقد الذى كان يوجه لحكمه فهو أنه كان تركيا فى اصلاحاته، كان التعليم الذى أدخله فى البلادتركيا ، وكان هذاالاتجاه يلقى مقاومة شديدة من جانب العرب .. واستطاعت المدارس الأهلية العربية أن تقف فى وجه المدارس الحكومية ، وتفوق الشعر العربى على التركى ، بل تفوق أيضا على الشعر الفارسى ..

ولا شك أن هذا التطور كان من العوامل الرئيسية التى فتحت الأذهان نحو حركة عربية تناهض الحكم العثمانى .

والجديد فى هذه الرسالة هو ولا شك اظهار هذا الجانب من جوانب كفاح العراق نحو عروبته .. هذا الكفاح الذى ظهر فى بادىء الأمر فى الحركة الأدبية التى تزعمها عبد الغنى جميل الذى كان زعيم ثورة عنيفة ضد الحكم العثمانى فى سنة ١٨٨٢ ، وعبد الغفار الأخرس ، وأبو الثناء الالوسى .

والى جانب هذا الاتجاه الأدبى كان هناك تيار مذهبى دينى مناهض للترك أيضا وهو تيار الحركة السلفية ، وكان أكبر زعيم دينى وطنى فى العراق فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والقرن العشرين سلفيا هو محمود شكرى الألوسى .

والتيار الثالث من تيارات الصراع ضد الترك هو الحـركات العسكرية الثورية التى دعت الى ثورة عربية لأن يتولى العرب حكم بلادهم ، وقد اشتهر فى هـذه الفترة « صفوق » وابنه عبد الكريم ..

ولا شك أن أهمية هذه الرسالة تظهر فى أنها وضحت لنا فترة من تاريخ جزء عزيز من وطننا العربى ، ظل تاريخه يكاد يكون مجهولا ومشوشا فى أذهان الدارسين عندنا مما دعا الى الحاجة الى دراسته على ضوء جديد ، يوضح كفاح هذا الشعب العريق فى سبيل حريته وعروبته ..

وقد بدأ مناقشة الدارس الأستاذ الدكتور عبد الحميـد البطريق ، فأثنى على مجهوده فى اخراجها على هذا النحو ،وأشار على السيد عبد العزيز باعادة كتابة مقـدمة أحد الفصول ، وصحح معه بعض الأسماء والتواريخ التى وردت فى الرسالة .

واعقبه الدكتور محمد أنيس ، واستفسر من الطالب عن السبب الذى جعله يذهب الى بريطانيا فقط لدراسة الوثائق الموجودة بدور المحفوظات هناك ، دون السفر الى تركيا لدراسة الوثائق التركية والفارسية الموجودة فى استانبول . وقد رد صـاحب الرسالة بأنه مستعد للسفر ليستفيد من هذه الوثائق لمعرفته بهاتين اللغتين ، وأنه لا يحول دون ذلك سوى الامكانيات المادية .

واختتم الدكتور عزت عبدالكريم المناقشة ، فأبدى بعض الملاحظات بشأن ترجمة بعض المصطلحات التاريخية كما أثنى على مجهودات الباحث وناشد طلبة أقسام التاريخ فى الكليات العناية باللغات الشرقية والغربية ، التى تعتبر من الاركان الاساسية لدراسة التاريخ الحديث .

وقد نال الأستاذ عبد العزيز سليمان نوار درجة الدكتـوراه بمرتبة الشرف الأولى ، مع التوصية بطبع الرسالة على نفقـة الجامعة .

بقية المجلات الغربية

الى انه تبعا للاستفتاء الذى تجريه مجلة P.M.L.A. فان هوثورن يأتى فى المرتبة الرابعة بين كبار الكتاب الامريكيين بعد ملفيل وجيمس وفوكنر وفى نفس المرتبة مع مارك توين وهمنجواى .

والواقع ان هوثورن (١) لاينال من الاهتمام خارج أمريكا ما يحظى به غيره من الكتاب الامريكيين الذين لا يفضلونه كثيرا . وفى امريكا نفسها لم يكن يتمتع حتى وقت قريب بما يتمتع به الآن من اهتمام . ويحاول كاتب الافتتاحية تفسير ذلك بقوله ان تجدد الاهتمام بهوثورن لا يرجع فقط لزيادة عدد الابحاث الاكاديمية التى جاءت نتيجة لبحث الناقد المعروف Matheissen عنه فى « النهضة الامريكية » او الى زيادة الاهتمام بفوكنر مما حدا بالنقاد الى اعادة تحديد التراث العظيم للرواية الامريكية ، بل ان كلا من فوكنر وهوثورن قد استفاد من التغيير العميق الذى طرأ على النفسية القومية كما نراها فى الادب الامريكى ، والذى جاء نتيجة لتعاقب حربين عالميتين فى أقل من ربع قرن مما دعا القارىء الامريكى الى النظر بمنظار آخر الى مشـاكل الجريمة والمسـئولية التى يعالجها هوثورن ، والتى عملت الحقبتان السابقتان على اخفائها او على الاقل على نقلهـا الى المستوى الجماعى .

ويشير الكاتب الى زيادة عدد كتب السير التى تحاول كشف النقاب عما يحيط بشخصية هوثورن من غموضه ولكنه يرى انه نظرا لقلة المادة الموجودة فهلا فستبقى هذه الشخصية لغزا الى حد كبير ولكنه يوجه النظر الى النواحى الجديدة بالبحث ومنها مثلا دراسـة اثر قراءة هوثورن وخاصـة فى الدوريات الانجليزية والامريكية على كتاباته ، وذلك كجزء من محـاولة تفهم ثقافته الشخصية وتحديد نظريته فى فنه وصلتها بنظريات الفن المعاصرة له .

ويضيف انه مما يسهل عملية اعادة تقييم اعمال هوثورن اعادة نشر اعماله التى تقوم بها جمعية اوهايو التى تصـدر طبعة تذكارية ظهر منهـا منذ عامين رواية « الخطاب القرمزى » «The Scarlet Letter» كما ان خطاباته ومذكراته فى سبيلها الى الظهور ايضا فى طبعات جديدة او منقحة .

وهكذا نرى ان اعادة تقييم كاتب معين تعتمـد فى الوقت الحاضر على دراسة منظمة ترمى أولا الى احياء اعماله وجعلها فى متناول القراء والباحثين .

(١) أشهر رواياته :

«The Scarlet Letter»,
«The Blithedale Romance»,

مناقشات

إعداد إسماعيل المهدوى

هذا الباب الجديد يرحب بآراء القراء والأصدقاء . فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والأدب هو المحرك الحقيقى للبحث والدراسة . والصراع بين الأفكار هو الذى يشيع الحيوية والنشاط فى الجو الثقافى .

وسوف يكون من المفيد دائما للمجلة أن تلتقى مع قرائها فى هذا الباب . وسوف يكون من المفيد أيضا لهؤلاء المثقفين أن يسهموا بنصيب من الرأى فى توجيه المجلة .

حول بافلوف وعلم النفس



على نظريات بافلوف ومنهجه وما ورد فى أعداد المجلة عن ذلك ، قال الدكتور عثمان نجاتى أستاذ علم النفس بكلية الآداب بجامعة القاهرة :

بافلوف فسيولوجى روسى كان يقوم بدراسات عن الجهاز الهضمى وأعمال الغدد . ومنذ اكتشافه للفعل المنعكس اتجه الى دراسة هذا الفعل المنعكس وتطبيقاته على السلوك الانسانى مما لفت نظر علماء النفس فوجدوا أن فى اكتشاف بافلوف أهمية كبيرة فى تفسير السلوك الانسانى على أساس التعلم الشرطى . وبدأ واطسن وتلاميذه فيما بعد من المدرسة الأمريكية ، بالاهتمام بدراسة التعلم على أساس الارتباط الشرطى واجروا تجارب كثيرة على الانسان امتدادا لدراسات بافلوف على الحيوان .

والآن حين نقوم بدراسة التعلم كموضوع من موضوعات علم النفس لا بد أن نشير الى بافلوف ونظريته فى التعلم الشرطى وأهميته فى تفسير كثير من العادات والميول والانفعالات التى يتعلمها الانسان أثناء تنشئته الاجتماعية .

وبافلوف له أهمية أخرى فى تفسير حالات الاضطرابات والانهيارات العصبية ، اذ أنه فى تجاربه على الارتباط الشرطى حين وضع الحيوان فى موقف صراع لا يستطيع أن يميز فيه بين المنبهات المناسبة لاثارة استجابات ملائمة ، يحدث للحيوان انهيار يشبه كثيرا حالة الانهيار العصبى التى تصيب الانسان فى حياته الاجتماعية حينما يقع فريسة صراع بين ضغوط مختلفة . وكانت لتجارب بافلوف فى هذا الصدد أهمية كبيرة فى الطب النفسى وقام كثير من علماء النفس والأطباء النفسيين باجراء تجارب من هذا النوع على نمط تجارب بافلوف لتوضيح أسباب تكوين العصاب « المرض النفسى » على أساس الصراع الذى يعانيه الانسان . وانتهوا من هذه التجارب الى تفسير العصاب بانه ينشأ نتيجة الصراع النفسى والعجز عن التمييز فى بعض المواقف .

وأحيانا حين نتعرض للمرض النفسى والعصاب ، فقد نشير الى تجارب العصاب التجريبى التى بدأها بافلوف .

وأضاف الدكتور نجاتى أن دراسة هذه الموضوعات عند بافلوف قد تستغرق من طلبة قسم الفلسفة الحاليين حوالى ثلاث محاضرات — أى ثلاث ساعات — وليس نصف محاضرة كما كان يحدث فى الماضى !

وكتب اسماعيل المهدوى ردا على ذلك :

فى الحقيقة ان كلام الدكتور عثمان نجاتى يوضح سبب هذه الظاهرة الملحوظة فى مناهج علم النفس بكليات الآداب فى جامعاتنا . فرغم أن بافلوف قضى ما يزيد على ثلاثين عاما فى اجراء الدراسات التجريبية على قوانين النشاط العصبى الراقى التى هى القوانين الأساسية للنشاط النفسى ، ورغم أن نظرياته وتجاربه تستهدف كلها تأكيد هذه الحقيقة ، فمن المؤسف أن هذا العالم العملاق لم يكن يحتل من برامج السنوات الدراسية الأربع فى الجامعة سوى نصف ساعة فقط — يقول الدكتور نجاتى انها وصلت الى ثلاث ساعات ! وسواء ارتفع بافلوف الى مستوى الساعات الثلاثة أو لم يرتفع بعد ، فان اسمه لا يرد خلال هذه الفترة الا مرتبطا بالحديث المعاد عن ظاهرة الفعل المنعكس عند الكلب وجرس الطعام . فهل هذه حقا الاضافة التى قدمها بافلوف الى علم النفس ؟

الجواب : لا .

ذلك أن بافلوف ليس هو مكتشف ظاهرة الفعل المنعكس . انما اكتشف هذه الظاهرة استاذه الروسى ستشينوف ، وهو أول مؤسس للاتجاه المادى فى علم النفس . كتب ستشينوف عن هذه الظاهرة فى بحثه المعروف « الأفعال المنعكسة للمخ » Les Réflexes du Cerveau وكان يرى أن الفسيولوجيا هى العلم الوحيد القادر على تحويل علم النفس الى علم

وضعى (١). ووضع على هذا الأساس تعريفا جديدا دقيقا لعلم النفس هو :

« ان علم النفس العلمى لا يمكن أن يكون فى محتواه الا سلسلة من النظريات فى أصل النشاطات النفسية » (٢) .

كذلك لم يكن بافلوف مكتشف ظاهرة « الكف » بل سبقه اليها ستشنوف ايضا (٣) وكان العالم الروسى بوتكين هو الملهم المباشر للاتجاه العصبى عند بافلوف .

ومعنى ذلك اذن أنه حتى الدقائق المخصصة لبافلوف لا تتناول أفكاره الأصيلة . ذلك أن اضافات بافلوف الى الاتجاه العلمى فى علم النفس تشمل ما يلى ـ مما ورد فى مقالات المجلة عن بافلوف :

٢ ـ اكتشاف كثير من قوانين النشاط العصبى الراقى لدراسة ظواهر النشاط العصبى الراقى . فالعنصر الهام فى تجربة الكلب وجرس الطعام ليس هو ظاهرة الارتباط الشرطى ، ولكنه مخبار اللعاب ، وأنبوبة الطعام الكاذب ، وأنبوبة العصارة الهضمية ، والجو المعملى الذى يتوفر فيما سماه بافلوف برج الصمت ، وما الى ذلك . هذه التجهيزات التجريبية الدقيقة التى توصل اليها بافلوف هى العنصر البافلوفى الأصيل فى تجربة الكلب وجرس الطعام .

٢ ـ اكتشاف كثير من قوانين النشاط العصبى الراقى وظواهره الدقيقة ، مثل قوانين التركيز والاشعاع والانتقال المتبادل الخ ، وظواهر كف الفروق وكف ما فوق الحد الخ ، وظاهرة المراحل النوامية فى الانحرافات والاضطرابات العصابية .

٣ ـ استخدام هذه القوانين والظواهر للوصول الى تفسير دقيق للكثير من الأمراض العصبية .

٤ ـ وضع أسس نظرية أنماط الشخصية واكتشاف العناصر التجريبية لتحديد كل نمط . وهذا أروع ما قدم بافلوف لعلم النفس .

٥ ـ نظرية النظام الاشارى الأول والنظام الاشارى الثانى .

هذه بعض اضافات بافلوف الجديرة بالدراسة ، وهى بالتحديد الاضافات التى لم تصل بعد الى كليات الآداب فى جامعاتنا .

لماذا ؟

فى الحقيقة أن مسئولية ذلك لا تقع على أساتذة الجامعة فى بلادنا بقدر ما تقع على برامج الدراسة فى جامعات الغرب التى تخرج فيها هؤلاء الأساتذة . ومن المؤسف أن جامعات الغرب هذه ـ لأسباب سياسية ومذهبية ـ كانت تتخذ موقف التجاهل ، أو بتعبير ماركسى ، كانت تمارس مؤامرة الصمت ، أزاء الفكر والعلم فى الاتحاد السوفييتى .وقد كان هذا هو نفس موقف جامعات الغرب أزاء علم الطبيعة السوفييتى ، حيث كان أساتذة الغرب يتصورون أن السوفييت لن يصلوا الى التفجير الذرى الا بعد عشرات السنين ! ومن هنا كانت

(١) I. Setchenov : Œuvres Philosophiques et psychologiques choisies, Moscou, 1957, p. 196

(٢) نفس الكتاب ، ص ٢٠٩

(٣) انظر المقدمة التاريخية فى كتاب Textbook of Physiology, Moscow, 1960.

الصدمة المروعة عندما ارتفع القمر الروسى يدور حول الأرض عام ١٩٥٧ . أما عن الأسس البافلوفية لعلم النفس ، فمن الصعب أن تتحول الى شىء مثير على النطاق العالمى لتلفت نظر علماء الغرب الى أهميتها . واذن فمن واجب أساتذة الجامعات فى وطننا الاشتراكى أن يسارعوا الى دراسة هذا الاتجاه العلمى وتدريسه لتلاميذهم دون انتظار .

ولا يفهم من الكلمات السابقة أنه يجب الاتفاق مع بافلوف فى كل ما قال . فهذا شىء غير مقبول من زاوية روح البحث الاكاديمى . وقد أشرنا فى المقال الأول عن بافلوف الى بعض النقاط التى تثير الخلاف معه . انما المقصود اذن دراسته دراسة جامعية مستفيضة ، لا التبشير به وتقديس أفكاره واستبعاد الاتجاهات الأخرى فى علم النفس .

ان المثقف العربى لا يملك الا أن يعجب حين يلاحظ أن سلاسل الكتب المعروفة التى تصدرها دور النشر الكبرى فى الغرب لم تخصص لنظريات بافلوف ومؤلفاته واحدا من أعدادها ـ واحدا فقط ـ رغم أنها تخصص الأعداد الكثيرةلكل متسكع غربى فى سراديب الفكر الغامض غير العلمى ، بل ولكل روسى منبوذ تخلى عن ولائه لوطنه .

وقد ترجم عدد من اساتذة علم النفس فى جامعاتنا كتابا ضخما من جزءين بعنوان « ميادين علم النفس » وهو موسوعة دراسية يشمل ما يزيد على ألف صفحة . وليعجب القارىء حين يعرف أن بافلوف لا يحتل من هذه الموسوعة سوى صفحتين ونصف صفحة فقط ـ وبالتحديد عند التعرض لتجربة الكلب وجرس الطعام فى علم النفس الحيوانى ! وحتى فى موضوع علم النفس الفسيولوجى لا يحظى بافلوف بكلمة !

وهناك شخص اسمه كرتشمر Kretschmer وآخر اسمه شلدن ولهما أفكار غريبة عن ارتباط أنماط الشخصية بتكوين الجسم من ناحية الترهل أو النحافةاو التكوين العضلى الخ ، وهى أفكار يؤكد الكتاب المذكور نفسه أنه لا يوجد تجريبيا أى مبرر لها (١) . ومع ذلك تحظى هذه الأفكار بالدراسات الكثيرة فى الكتاب المذكور وفى كتب أخرى . وكانت فى أيامنا تدرس لطلبة الليسانس . أما نظرية بافلوف التجريبية العلمية فى أنماط الشخصية ، فلا يعرف الكثيرون شيئا عنها ، بل ربما لم يسمع عنها بعض أساتذة علم النفس فى جامعاتنا .

بقيت اشارة أخيرة الى بافلوف والسلوكية .

تؤكد الكلمات السابقة للدكتور نجاتى ان الجامعة لا تزال تأخذ بالاتجاه الذى يحشر بافلوف حشرا فى زمرة السلوكيين من أمثال واطسن الأمريكى (وهذا هو نفس اتجاه وود ورث فى كتابه « مدارس علم النفس) .

ورغم أن بافلوف والسلوكيين يتفقون فى بعض الأفكار ، مثل رفض منهج الاستبطان ورفض التصورات الشعورية والذاتية ، والتركيز على الدراسة التجريبية للسلوك الحيوانى ، فالحقيقة أن بافلوف يختلف عنهم فى نقطة أساسية هى الهدف النهائى من البحث .

ان السلوك عند واطسن لا يعنى أكثر من الحركات « الخارجية » القابلة للملاحظة . ومن هنا فهو يستهدف

(١) ميادين علم النفس ، الطبعة الاولى ، الجزء الثانى

اكتشاف قوانين هذه الحركات الخارجية مثل قانون المحاولة والخطأ - اذا جاز تسميته قانونا . أما عند بافلوف فهـدف البحث هو قوانين النشاط العصبى الراقى أى قوانين النشاط داخل الجهاز العصبى بأجزائه المختلفة - وخصوصا الجزء المركزى - عند الحيوانات الراقية . وفى هذا الميدان بالذات يواجه بافلوف الأســاس الفسيولوجى للظواهـر النفسية ، ولا يطفو عند سطح حركات السلوك الخارجى . ومن هنا أهمية دراساته كأساس لعلم النفس العلمى .

هذا على كل حال موضــوع طويل يحتاج الى مـــزيد من المناقشة .

ومهما يكن ، فمن المفيد أن يدلنا أســـاتذة علم النفس فى الجامعة على النقاط المخصصة لبافلوف فى برامج علم النفس ، والتى تدخل فيما ذكرنا عن اضافاته الأصيلة . والا فليقولوا صراحة أن بافلوف لا يستحق أكثر مما يخصص له .

وقد أكد الدكتور عثمان نجاتى - وهو من الأساتذة الأول فى علم النفس - أهميـة دراســة بافلوف . فماذا يبقى اذن لتوسيع الجزء المخصص له فى برامج التدريس ؟ !

اسماعيل المهدوى

حول اللامعقول والاتجاهات الثورية فى الأدب

كتب امير اسكندر الناقد ومحرر المسرح بجريدة الجمهورية بحماس واعجاب :

تتبعت المقالين اللذين نشرهما الاستاذ يوسف الشارونى فى المجلة ، الأولتحت عنوان « الجذور التاريخيةلأدب اللامعقول » والثانى « اللامعقول فى أدبنا المعاصر » فلا شك أن محاولة فهم الظواهر الفكرية والأدبية فهما صحيحا خلال الأطار التاريخى والاجتماعى الذى نشأت فيه أمر تتطلبه درجة النضج الفكرى التى بلغناها فى المرحلة الحالية من تاريخ مجتمعنا . فلم يعد يتلاءم مع هذه المرحلة ، أن نقبل او نرفض الاتجاهات الادبية والفكرية التى تصطرع فى عالمنا ، مهما كانت طبيعتها ، بمجرد الحماس والانفعال دون أن نعنى بعمق مغزاها الحقيقى ، ومن غير أن ندرك الدلالات التاريخية والاجتماعية التى تشير اليها .

وهذا هو المنهج الجاد الذى حاول الاستاذ يوسف الشارونى أن يصطنعه فى مقاليه السابقين ٠٠ ومع ذلك فهنـــاك بعض الملاحظات القليلة التى يمكن ايرادها بصدد هذين المقالين :

أولا : قال الاستاذالشـارونى فى مقاله الأول « منـذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى وقتنــا الحاضر تعددت الاتجاهات الادبية والفنية الثورية فى اوروبا الغربية ، مرت خلالهــا شعوب تلك القارة بمحنة نظم الحـكم الدكتـــاتورى ، ومحنة الحرب العالمية الثانية ، واختراع القنبلة الذرية والقائهــا فعلا على مدينتى هيروشيما وناجازاكى باليابان ثم تهديد العالم بقنابل اشد فتكا .. وافلاس النظام الرأسمالى وما صاحبه من تقلص هيبة الرجل الاوروبى بتقلص نفوذه الاستعمارى وخيبة الامل فى نظام الحكم الشيوعى بالاتحاد السوفيتى بســـبب ما تطلبته الدعوة الجديدة من فرض نظام قاس ، وهو النظام الذى ادانه وندد به زعماء السوفييت انفسهم فيما بعد » ثم قسم الاستاذ الشارونى بعد ذلك هذه الاتجاهات الثورية الى ثلاثة اتجاهات على اساس العلاقة بين الشـكل والمضــمون : لامعقولية الشكل ومعقولية المضمون وتمثله المدرسة السيريالية ولا معقولية المضمون ومعقولية الشكلوتمثله المدرسةالوجودية ، ولا معقولية الشكل والمضمون معا وتمثله اتجاهـات مدرســـة العبث على الاخص عند اينسكو وبيكيت ٠

وربما امكن الاتفاق بشكل عام مع هذا التقسيم الذى اورده الاستاذ الشارونى على أساس المعيار الذى وضعه وهو العلاقة بين الشكل والمضمون ، ولكننا نختلف معه تماما فى وصف هذه الاتجاهات جميعا بانها اتجاهات « ثورية » فقد يجوز القول بان هذه الاتجاهات ٠ وعلى الاخص السيريالية - رفضت عامة الواقع الخارجى ، هذا الواقـــع المزق المتناقض المفلس المخيب للرجاء ، ولكن هذا الرفض فى حد ذاته لايمكن أن يعتبر ثورة ٠ بل على العكس ، فقد تكون الثورة الحقيقية هى البدء من هذا الواقع نفسه ، وعدم الانســـحاب منه ، بهدف اعادة تشكيله من جديد ٠ وهذا مالم يفعله واحد من هذه الاتجاهات الثلاثة ٠ بل يمكن الذهاب الى ابعد من هذا فنقول ان واحدا من هذه الاتجاهات الثلاثة وهو اتجاه مدرســة العبث يشكل أحد العناصر التى تمثل « الثورة المضادة » فى الفـكر الغربى اليوم ، وهو التعبير الاكمل عن ايديولوجية الجناح اليمينى فى الحضارة الاوربية المعاصرة ، من حيث ان هذا الاتجاه يرفض العلم ، ويرفض المنطق ، ويرفض العقل ، ويرفض الآلة وهى كل مكتسبات الحضارة الانسانية على مر القرون ، ومن ثم فهو يرفض « الانسان » نفسه بوصفه عملية متطورة ينتقـــل الى مستوياته الأعلى خلال صراعه الدائب مع الواقع الخارجى الذى يغيره ، يتغير هو نفسه بتغيره ٠

ثانيا : يقول الاستاذ الشارونى فى نفس المقال : وهكذا سار الفن والعلم جنبا الى جنب فى استكشاف عالم ما وراء الحواس الانسانية فكما أن العالم بدأ يستكشف بمكرسكوبه وتلسكوبه ما لم يكن فى استطاعته أن يستكشفه بحواسه الخمس فى عالمه الذرى أو الفلكى كذلك بدا الفن بمدارسه ومذاهبه الحديثة يستكشف ما يضطرم به العالم الداخلى للانسان..وهكذا يتلاقى العلم الحديث الذى يبدو أنه يقوم على الايمان المطلق بالعقل ، والفن الحديث الذى يبدو أنه يقوم على أســـاس الثورة على مقاييس هذا العقل ٠ »

وليسمح لنا الاستاذ الشارونى بأن نختلف معه مرة أخرى ، فليس صحيحا ان الفن الحديث اذا كنا نقصد بهـــذا الفن الحديث « الاتجاهات الثورية » التى اوردها فى مقاله - قد سار جنبا الى جنب مع العلم فى اكتشـاف ماهية الحقيقـة الانسانية ٠ بل على العكس كذلك ، ربما أمكن القول ان الفن الحديث قدسار « فى مواجهة » العلم لاكتشاف اشياء أخرى ابعد ماتكون عن ماهية الحقيقة الانسانية ، وليس الحديث هنا بالطبع عن الوسيلة التى يستخـــدمها كل منهما ، فمفهوم أن لكليهما وسيلته الخاصـة ، ولـكن الصحيح أنه من اللحظـة التى ثار فيها الفن الحديث على « العقل » فقد قدرته الحقيقية على الوصول الى الحقيقة الانسانية ، ولم يستطع أكثر من أن يتلمس فى أعماقه المظلمة جدران ذاتيته الفردية المستوحدة ٠

ذلك لان الحقيقة هى فى نهاية الامر علاقة « موضوعية » بين الذات الانسانية والواقع الخارجى ، فاى حقيقة يمكن ان نبلغها اذن اذا رفضنا هذا الواقع الخارجى بقوانينه وبحركته الداخلية ، واعتصمنا داخل اسوارنا الفردية الخاصة ؟

ثالثا : نستأذن الاستاذ الشارونى فى أن نقول أن الظاهرة الحقيقية التى تضم كل هذه الاتجاهات بلا استثناء هى ظاهرة « الاغتراب » alienation عن عالمنا المعاصر . انه لمما يستلفت النظر ان كل هذه الاتجاهات قد نشأت فى مرحلة معينة من مراحل تطور الحضارة الصناعية فى اوروبا الغربية ، المرحلة التى بلغ فيها تقسيم العمل فى الصناعة الغربية درجة عالية من التخصص بحيث اصبح من المؤسف على حد تعبير أحد المفكرين الغربيين أن يعترف انسان بأنه لم يصنع فى حياته كلها سوى الجزء الثامن عشر من الدبوس ! ومن زاوية اخرى ترتب على فوضى الانتاج وما صاحبها من ازمات مريرة نتجت عن التناقض الحاد بين القوى المنتجة وأشكال الانتاج القائمة ، شعور الانسان بعبوديته ـ على حد تعبير ماركس ـ بازاء ماتنتجه يداه .. ومن ثم شعوره بالاغتراب عن واقع ساهم هو نفسه فى خلقه ولكنه اصبح اليوم ضده ! .. وامام هذا الواقع المغترب يتخذ المفكر المعاصر احد موقفين فأما ان يرفضه وينسحب الى ذاته ، ومن ثم تتعمق غربته ويشتد احساسه بلا معقولية الحياة والوجود . واما ان يرفضه ولكنه يتقدم ليبنيه بافضل مما هو . ومن ثم تتمزق كل حجب الضباب وتتبدى له الحقيقة الانسانية والواقع الانسانى فى شموله وكماله وتطوره اللانهائى ..

رابعا : ملاحظة أخيرة على المقال الثانى للاستاذ الشارونى .. لقد تتبع فى هذا المقال بزوغ ظاهرة اللامعقول والعبث فى ادبنا المصرى المعاصر منذ بدأنا نتصل بأوروبا ونتعرف على اتجاهاتها الفكرية والفنية فى القرن التاسع عشر . ولكن الم يكن من الافضل للاستاذ الشارونى الى جانب وصف هذه الظاهرة من الخارج ، ان يصدر حكما تقويميا على نشوء هذه الظاهرة فى أدبنا .. ودلالاتها ؟ والحق انها ظاهرة ليست اصيلة فى أدبنا أو فكرنا المعاصر ، بمعنى انها لم تكن تلبى فى نشوئها حاجة ضرورية فى واقعنا الاجتماعى فى ذلك الحين .. فهى لاتعدو أن تكون تأثرا بتيارات الغرب الوافدة على نفوس لم تكن قد تكامل بناؤها بعد ، ورغم ذلك يمكن القول بأنها كانت ايضا فى أحد جوانبها تعبيرا عن فقدان الاتجاه بازاء كيفية تطور هذا الواقع المعقد ومساره . وليس أدل على ذلك من ان البعض ممن أورد الاستاذ الشارونى نصوصا منهم فى مقاله ، قد نبذوا هذه الاتجاهات ورفضوها .. عندما تكشفت لهم فى ضوء النظرة العلمية السليمة ماهية هذا الواقع وجوهره ، فمضوا يجهدون فى تغييره وتطويره . أجل ! انهم حملوا معاولهم وهدموا صورة الواقع كما كانت قائمة .. ولكنهم تقدموا بألوانهم الجديدة كى يرسموا له صورة أجمل وأعمق وأكمل ..

وللاستاذ الشارونى فى النهاية كل التحية والتقدير .

أمير اسكندر

●

كتب الاستاذ أمير اسكندر هذا التعليق قبل صدور عدد شهر يناير ، ولو قرأه من قبل كتابة مقاله لاستغنى عن ملاحظته الاخيرة اذ ان الاستاذ يوسف الشارونى قد تولى توضيحها فى المقال الثالث .



موظف حكومى من الأسرة الثانية عشر

تعتبر صورة غلاف هذا العدد آخر حلقة فى العصر الفرعونى من سلسلة الوجوه المصرية القديمة التى نقدمها على غلاف المجلة .

وقبل ان نبدا فى وصف اللوحة التى نحن بصددها ، دعنا نستعرض بايجاز الاشكال التى قدمناها سابقا .

أول هذه الاشكال كان تمثالا خشبيا صغيرا لفتاة قروية ممتلئة الجسم يوحى مظهرها بالامانة وبامكان الاعتماد عليها .

وثانى الاشكال كان راسا من الحجارة لملك عظيم خدم بلاده ولم يتطلع الى أى مجد شخصى .

والشكل الثالث كان رسما جانبيا من جدار لرأس فتاة من الطبقة الارستقراطية . جميلة وخياليه لكن سطحية .

بالطبع لم يكن المصريون القدماء كلهم يمتازون بالطيبة والجمال ، ولا كانوا كلهم ابطالا .

ولما كنا نتحدث فى هذه السلسلة عن جميع خصائص النفس البشرية عندهم فسنتكلم عن الخصال السيئة كما تكلمنا فى المرتين السابقتين عن الخصال الحميدة . ان العالم الذى يضم افرادا طيبين فقط هو عالم ممل وخال من الطرافة .

وان كنا قد راينا ان الوجوه التى قدمناها فى الاعداد السابقة ـ بالرغم من عدم انتمائها لعصرنا هذا ـ مالوفة لدينا ، فان الرجل الذى نحن بصدد الكلامعنه ـ يبدو كأنه واحد منا ـ ولم هذا .

عاش سيس وهو اختصار لاسم رمسيس فى الاسرة الثانية عشرة يعمل موظفا حكوميا كبيرا وتدل جمجمته الصغيرة على صغر حجم مخه وبالتالى على ذكائه المحدود . وكما هو معروف لنا جيدا كان من عادة المصريين القدماء ان يبالغوا فى اظهار العين وخاصة فى رسمهم المنظر الجانبى للوجه . ولكننا نلاحظ أن العين فى هذا الوجه الذى نتكلم عنه غير مبالغ فى اظهارها بل أصغر من الحجم الطبيعى ونرى فيها تعبيرا يدل على الحذق والمكر والحدة . وعلى النقيض من العين نرى الخد والانف والفم والذقن أكثر امتلاء من المعتاد . وتشف الذقن الصغيرة نسبيا مع تهدل ثنيات الرقبة عن نقص فى الحيوية يعوضه بروز فى الشفتين وتهدل ركنى الفم .

يدلنا مظهر هذا الرجل على الادعاء والقسوة الشريرة والتحفز لالتقاط نقط الضعف فى خصومه ، كما أنه يفتقر الى التفكير البناء .

ان هذا الرجل واحد من مئات الانتهازيين الذين نجدهم فى كل عصر تنتشر فيه الحضارة حيث تكون معرفة الكتابة والقراءة هى الوسيلة للتحكم فى غالبية الناس وتنظيم العلاقات المادية والاجتماعية بينهم ، فتنقسم فيه الناس الى كتل جاهلة وافراد قلائل يملكون المعرفة والسيطرة على اللغة . والرجل الذى نحن بصدد الكلام عنه واحد منهم أحد الموظفين الذين نراهم دائما خلف المكاتب فى دواوين الحكومة والذين يعملون لكسب عيشهم ، هذا الوضع الذى هم فيه لايعتبر سيئا لو ادركوا انهم يقومون بدور فعال فى خدمة الانسانية ولكنهم لو بدأوا فى السعى وراء مصالحهم الشخصية ـ وهذا دائما مايحدث ـ فان الجمهور يعتبرهم اعداء له . ولو اتى اليوم الذى يشور فيه هذا الموظف على وضعه ويحس انه غير راض عن جلوسه الى ذلك المكتب ناظرا فى الاوراق التى امامه ، تحدث الطامة الكبرى اذ انه سيبدا فى توجيه نقمته الى الجمهور البرىء الذى يتعامل معه ، وبالتالى يبدا الجمهور فى صب نقمته عليه . وهكذا فى كل زمن قدر لافراد بسطاء من الشعب ان يقفوا امام مثل هذا الرجل بل اكثر من ذلك ربما يرتبط مصيرهم بكلمة منه . لذلك يتجسد حلم الرجل البسيط دائما فى الا يقف أبدا أمام المكتب بل يجلس خلفه ولكن حينما يتحقق الحلم معه (ودائما مايتحقق فى احد أولاده) يتكرر الموقف الذى اتخذه الموظف السابق منه ومن الجمهور المسكين لذلك نجد انفسنا امام حلقة مفرغة لاخلاص منها حتى نكاد نؤمن أنها ربما أصبحت قانونا ثابتا .

●

ان الزمن يقوم عادة بتطوير الظروف المعيشية للانسان الى أحسن . وقلما يسعى الفرد المعتاد الى تحسين نفسه لتتلاءم مع ظروفه المعيشية والحل الوحيد هو توفير وسائل المعرفة لجميعافراد الشعب للمساهمة فى دفع عجلة التقدم حتى لايتخذ اى فرد موقف العداء من الاخرين ويصبح الكل قوة بناءة فى المجتمع .

ولى الدين سامح